



Las voces del espejo

*Texto e imagen en la obra lírica
de Luis Antonio de Villena*

Belen Quintana Tello



Prensas Universitarias de Zaragoza

LAS VOCES DEL ESPEJO

Texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena

LAS VOCES DEL ESPEJO
Texto e imagen en la obra lírica
de Luis Antonio de Villena

Belen Quintana Tello

QUINTANA TELLO, Belén

Las voces del espejo : texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena / Belén Quintana Tello. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009

344 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 78)

Bibliografía: p. 337-342.— ISBN 978-84-92774-72-2

Villena, Luis Antonio de—Crítica e interpretación

821.134.2Villena, Luis Antonio de1.06

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Belén Quintana Tello

© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza

1.^a edición, 2009

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.^o 78

Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063

puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z-220-2010

A mis padres

PRESENTACIÓN

La poesía de Luis Antonio de Villena trae a la luz la voz de un personaje o yo lírico que busca un centro por el que lograr su identidad. Pero es un centro que escapa, se desplaza; espejismo que se volatiliza cuando el protagonista cree haberlo alcanzado. Y al desconcierto por este descentrado centro, que hace del yo lírico un excéntrico, le sucede el estupor ante el descubrimiento de que el único centro sobre el que garantizar la propia identidad es la oquedad de la nada.

La primera parte de este trabajo estudia la poesía creada por el yo lírico, reflejo de su afán de ser. En este sentido, su labor poética desarrolla tanto la preocupación ontológica del yo lírico acerca de sí mismo y su realidad, como sus inquietudes metapoéticas. En sus poemas el yo lírico se pregunta por asuntos tales como la necesidad del mito, la realidad metafísica de un absoluto, los fundamentos del arte y la poesía o la cualidad del amor. Paralelamente se cuestiona el yo lírico su propia labor. De la escritura como justificación ontológica transita hacia la reflexión sobre la elaboración poética como consecuencia, y no causa, de su pretendida sustantividad.

Para ello necesita afirmarse como sujeto de experiencia, y su voz irá cubriendose de rasgos que lo dibujen como entidad; se analizará entonces su idiosincrasia, así como las relaciones que entabla con el mundo intra y extratextual. A este respecto, el yo lírico denota un afán de construirse a partir de modelos vitales y culturales que derivará en la proyección sobre nuevos personajes inventados en el último poemario aquí tratado, proyección que supone el intento fallido de ser a través de la dominación sobre entes por él creados, como conjuro que disuelva el poder de una instancia superior que el yo lírico comenzara a intuir.

Esta instancia superior o texto protagoniza el estudio en la segunda parte de este trabajo. Texto como espacio vacío de creación que sustenta al yo lírico, su mundo y su obra. El yo lírico descubre su centro en este espacio originario que solo lo acoge en el silencio, la desaparición o la muerte. Es así el abismo, simbolizado como tinieblas, mar o agua. Se rastrean en esta parte las difíciles relaciones entre un yo lírico que busca su esencia y un texto que lo domina y que cimienta su identidad en el acto de enunciación, en la tejedura de un tapiz donde el yo lírico se ahoga.

Las páginas que siguen retoman parte de mi tesis doctoral, *La poesía de Luis Antonio de Villena* (2002), dirigida por el Dr. José Ángel Blesa, estudio que abarca desde las primeras publicaciones poéticas de Luis Antonio de Villena hasta el último poemario aparecido por aquel entonces. Desde los días en que decidí cerrarla el autor ha publicado nuevos libros poéticos, cuyo estudio no entra en estas páginas. Las ediciones utilizadas son las siguientes:

VILLENA, Luis Antonio de (1996), *La Belleza impura. Poesía (1970-1989)*, Madrid, Visor.

Está integrada por los siguientes poemarios: *Sublime Solarium* (1970-1971), *El viaje a Bizancio* (1972-1974), *Hymnica* (1974-1978), *Huir del invierno* (1977-1981), *La muerte únicamente* (1981-1984) y *Como a lugar extraño* (1985-1989).

Las fechas corresponden a los años de composición de los textos, tal como el autor especifica en el propio libro. Cuando lo he creído necesario, los he cotejado con las ediciones primeras de cada poemario.

VILLENA, Luis Antonio de (1993), *Marginados*, Madrid, Visor.
— (1996), *Asuntos de delirio. 1989-1996*, Madrid, Visor.
— (1998), *Celebración del libertino*, Madrid, Visor.
— (2000), *Syrtes*, Barcelona, DVD Ediciones.

Marginados incluye poesía escrita entre 1989 y 1993, y *Celebración del libertino*, entre 1996 y 1998. *Syrtes* es obra que recoge poesía del año 1972. Aunque no cito sus poemas en el estudio, es de rigor mencionar otro *Marginados* (Valencia, Ojuehuey, 1986), que recoge poemas no aparecidos en libros anteriores.

Cuando los títulos de los poemas sean muy largos, se citarán abreviadamente. Los títulos de los poemas solo se entrecollarán al mencionar-

se en el interior de un párrafo, pero no si se citan entre paréntesis. Respecto a las erratas en los textos poéticos estudiados, he corregido las más evidentes y no he tocado las dudosas que pudieran responder a licencias del poeta.

Quiero agradecer las sabias y afectuosas observaciones de J. C. Pueo y A. Saldaña. A Elena Pallarés le agradezco la luz feérica y a Raquel Lledós, la calidez. A Luis Antonio de Villena, la respuesta cordial. Estoy muy agradecida a Mariano Osorno por los recortes de artículos y a Richi, por los telegramas. Javier y mi primo Eduardo me sacaron de apuros informáticos. A Pía le agradezco los desayunos y a Cucho, el despliegue de vida. A mis padres agradezco su generoso y paciente apoyo, y muchas cosas más. Quiero mencionar a mi tía María Luisa (*in memóriam*), que siempre se interesó por el desarrollo de este estudio. Mi más profundo agradecimiento es para el doctor Túa Blesa Lalinde, amigo y director de mi tesis de doctorado: sin su confianza nunca la hubiera comenzado y, sin su ejemplo, no la hubiera concluido.

INTRODUCCIÓN

La obra poética de Luis Antonio de Villena se levanta sobre el antagonismo de dos instancias líricas que pugnan por individualizarse, pero que sin pretenderlo dotan al conjunto de la obra de los rasgos rituales dionisiacos de la tragedia tal como Nietzsche la entendió:

Hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales entrelazadas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del drama propiamente dicho. En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme. [...] el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una *visión*, que la única «realidad» es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra (Nietzsche, 2001, pp. 87-88).

La distinción entre coro y drama es fundamental para el estudio que nos ocupa, pues es aplicable a la difícil relación en la poesía de Villena entre el texto, por un lado, y el yo lírico con su propio discurso poético, por otro. El centro en torno al que gira toda lírica es la imagen, la palabra poética. Como palabra, tiende a objetivarse, a remitir a un referente en virtud de su significado. Como poética, rompe los límites lingüísticos y alude confusamente a misterios inefables. De modo que en la obra lírica la imagen tiende a hacerse objeto, y encontraremos que las imágenes conducen a los signos lin-

güísticos de un discurso pronunciado por el yo lírico, quien querrá individuarse en personaje, como el héroe del drama. Y sin embargo, la palabra poética es a la vez imagen que no permite la objetivación. Las palabras del yo lírico y su propia figura no logran el aplastante convencimiento del objeto: «también tus héroes tienen unas pasiones sólo remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados» (ibíd., p. 103).

Intentar centrar la lírica en el signo lingüístico es tan falsario como otorgar a la acción o drama el protagonismo de la tragedia:

Lo que la epopeya o la piedra animada son capaces de hacer, forzar al ojo que mira a entregarse a aquel éxtasis tranquilo en el mundo de la *individuatio*, eso no se podía alcanzar aquí, [...] nos parecía como si junto a nosotros pasase solamente una imagen simbólica, cuyo sentido más hondo creímos casi adivinar, y que quisimos apartar, cual si fuera una cortina, para divisar tras ella la imagen primordial. La nitidez clarísima de la imagen no nos bastaba: pues ésta parecía tanto revelar algo como encubrirlo; y mientras que con su revelación simbólica parecía incitar a desgarrar el velo, a descubrir el trasfondo misterioso, precisamente aquella iluminada visibilidad total mantenía hechizado a su vez el ojo y le impedía penetrar más hondo (ibíd., p. 196).

En la obra que tratamos, el ojo se desorienta entre la voz y el discurso de un yo lírico (después personaje: *Luis Antonio de Villena*) y la sensación de que algo más profundo y poderoso lo transciende: el texto lírico. De la misma forma que el coro crea la visión que tiende a individuarse en el drama, así el texto crea la imagen que en vano se transforma en objeto (yo lírico y su discurso). Porque la palabra en verdad poética es imagen y no signo, y pálidamente deja entrever la fuente de donde surge: el espacio lírico.

El espacio lírico, como el coro, se descarga en imágenes. El texto es así espacio creador e imagen creada. De modo estricto, habría que indicar que el proceso de objetivación de la visión o imagen también está contenido en el texto. Sin embargo, debido al antagonismo que brota entre las dos instancias arriba mencionadas, y a sus semejanzas paralelas con el coro y la acción protagonizada por el héroe de la tragedia griega, es preferible mantener la oposición entre texto (como espacio creador) y yo lírico (como débil objetivación), separados o unidos por los visillos de la imagen, y englobados ambos en la obra poética de Villena.

En este espacio creador del texto penetra la conciencia del lector y del autor. Se deja invadir por la palabra poética: «el espectador perfecto e ideal es aquel que deja que el mundo de la escena actúe sobre él, no de manera esté-

tica, sino de manera corpórea y empírica» (ibíd., p. 77). La lectura de lírica es ritual (que no juego, más acorde al acto de lectura de la novela) en el que «hay ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena» (ibíd., p. 86). El lector de lírica a través de la imagen penetra en el mágico espacio lírico. Como el público y el coro trágicos, la conciencia se confunde con el espacio creador (también observador y comentarista) del que brota la imagen: «en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro. [...] el coro es el “spectador ideal” en la medida en que es el único *observador*, el observador del mundo visionario de la escena. [...] una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada de ese modo» (ibíd., pp. 84-86).

Cabe preguntarse si a través de la obra lírica, quintaesenciada en la palabra poética, se manifiesta algo oculto o transcendente. Esta cuestión determina si el ritual lírico lleva a un trance o solo a un delirio, así como el papel del texto como médium o como auténtico y originario espacio creador. La imagen (y su pseudoobjetivación) sería borroso reflejo, alusión más que silueta fiel, de lo informe:

En cada rasgo y en cada línea percibió algo incommensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinitud del trasfondo. La figura más clara tenía siempre en sí además una cola de cometa, la cual parecía señalar hacia lo incierto, hacia lo inaclarable. Esa misma penumbra recubría la estructura del drama y principalmente el significado del coro (ibíd., p. 110).

Como la visión que se objetiva en el drama y su héroe, así la imagen que se vuelve palabra y el yo lírico son apariencia desdibujada de una fuerza informe. Como el coro, el espacio creador del texto (y la conciencia con él) es solo médium para la manifestación de esta fuerza por medio de la apariencia, de la imagen: «El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos [...], se ha convertido, por así decirlo, en un *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia» (ibíd., pp. 66-68).

La esencia de esta voluntad creativa es incierta. Nietzsche habla de Dionisos, como otros autores identifican esta transcendencia con la presencia real de Dios (cf. Steiner) o de su ausencia. Puede ser la Nada o el Caos. Quizá la Gran Diosa (la Noche, la Musa, la Poesía). Interesan de cualquier modo las nociones de plenitud y contradicción, porque serán determinantes para el concepto de palabra poética:

Un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenitud*, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufierte, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la *apariencia* sabe redimirse (ibíd., p. 32).

De modo que este trabajo aborda el estudio de la apariencia, en un doble plano: el del texto y el del discurso del yo lírico, ambos en su intento de individuación contra el tiempo aniquilador, protagonista constante en la obra poética de Villena.

El discurso del yo lírico es conscientemente metapoético. Se quiere poeta y busca en la creación lírica la construcción de su propia identidad. Levanta el yo lírico su discurso poético en un intento de suspender la temporalidad, construir algo contra la nada, vencer a la muerte.

Sublime Solarium y *Syrtes* son libros iniciáticos de un misterio poético que se resuelve en un descenso a los infiernos del que el yo lírico habría de salir laureado e inmortal. Pero la creación poética implica la muerte iniciática, que pronto es temida como perdida del yo por ahogamiento extático en el mar nocturno que es el reino acuático de la Poesía: «él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción [...]. La transformación mágica [...] lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas» (ibíd., p. 65).

Sin embargo, la lucidez ante la preeminencia del tiempo sobre el éxtasis y el terror a la muerte sin retorno llevarán al yo lírico por otros derroteros poéticos. La noción platónica de la muerte es mucho más tranquilizadora por lo que supone de renovación de la memoria (garantía de identidad contra el tiempo) en la contemplación del mundo de las Ideas. En *La muerte únicamente* culmina y acaba una ruta que iniciara en *El Viaje a Bizancio*, y que sustenta la labor poética en la vivencia de la Belleza y el Amor platónicos. No es casual que en estos mismos poemarios la individuación del yo lírico se desarrolle hasta la figuración de un personaje, *Luis Antonio de Villena*, que permanecerá durante toda la obra futura de Villena.

La única forma de gozar permanentemente este mundo ideal es morir. Mantenerse vivo es sufrir la destrucción de los reflejos de las Ideas que el personaje atisbó y no pudo salvar del tiempo. A partir de *Como a lugar extraño*, un nuevo giro orienta la poesía villeniana: aunque no sin nostalgia de

la pureza platónica, el yo lírico aprende a aceptar el devenir. De la obra de Villena se infiere que la imaginación no vence al tiempo, sino que alterna con él, de la misma manera que la imagen no conjura sino que convive con las ruinas del devenir. Aprende el yo lírico ahora que quizá el tiempo sea, como la imagen, uno de los rostros de lo eterno, y que el individuo sea tan solo una de las informes corrientes del Caos.

Como en el lazo de Moebius, la aniquilación por la muerte, la individuación en el devenir temporal, la escapatoria por la imaginación, son deslizamientos por lo Uno. En los últimos libros la poesía del yo lírico participa de la ambigüedad del caos. Invoca a las tinieblas de la letal Luna, mientras lucha por su supervivencia individual; se lanza a una mística del devenir cotidiano mientras añora las diairéticas claridades platónicas. A partir de *Asuntos de delirio*, y con dolor, se somete a la temporalidad, donde la aventura del héroe es posible.

Por su parte, el texto también parece querer escapar a la supuesta condición de médium que le atribuye Nietzsche. Como espacio imaginante, contempla y se proyecta en el resultado de su creación. Su individuación se logra a través de la textualización del discurso del yo lírico, y su independencia, por la negación de los dioses cuyo vacío sustituye en calidad de intertexto. La lírica, ya metapoética, del yo lírico es elevada a un nuevo grado de metaliteraturización, disfrazándola con los ropajes de textos clásicos y míticos. El texto busca su identidad en el intertexto. Su acto de creación se convierte así en la repetición de otros actos creativos, literarios, de rango mítico; en definitiva, en la repetición de otros textos, en virtud de la cual el texto renueva y suplanta la primigenia creación que permitió escapar a un mundo de la diseminación del Caos. En última instancia, lo que el texto pretende es la consagración de la apariencia.

El texto es así un tejido (y un tejer) que representa unas figuras. Este estudio aborda los avatares de estas, con el yo lírico a la cabeza, y su relación con el tejido o texto que las levanta. Pero la poesía de Villena encierra también una cuestión en torno a la esencia de la palabra poética. Tras la apariencia apolínea se oculta tal vez el ser de la lírica:

El drama, que con la ayuda de la música se despliega ante nosotros con una claridad, tan iluminada desde dentro, de todos los movimientos y figuras, como si nosotros estuviésemos viendo surgir el tejido en el telar, subiendo y bajando, alcanza en cuanto totalidad un efecto que está más allá de todos los efectos artísticos apolíneos (ibíd., p. 182).

La creación poética de los libros incluidos entre *El viaje a Bizancio* y *Como a lugar extraño* participa de una fe en la palabra-logos que paulatinamente se va desmoronando. La palabra se apoya en las seguridades del sistema platónico. Palabras como «Verdad» y «Belleza» se identifican porque hay una Idea que las sustenta. Cuando se derrumbe la fe en la esencia ideal que corresponde a la palabra, el yo lírico entrará en una crisis que le tentará al silencio y cuyas secuelas permanecerán como nostalgia. A la seguridad gozosa en una Idea divina, reflejada en la palabra, sucede la nostalgia por la ausencia de los ideales huidos. Tanto si se cree en una presencia como si se lamenta su ausencia, la palabra necesita de una paternal seguridad ontológica para tener valor. Esta es la garantía de la necesidad de la palabra; hay un orden perfecto desenvuelto entre el signo lingüístico, el referente y la tutela (presente o ausente) de la Idea tranquilizadora. Toda una poesía se erige sobre el pedestal de la palabra, toda una cohorte de poetas se ufana de su clarividencia poética, cuando no llora la orfandad de una palabra sin dioses. La obra de Villena de corte neoplatónico se incluye en esta poesía de la individuación, y *Celebración del Libertino* muestra cierta nostalgia tras su fracaso.

Pero en lírica, la palabra es un cadáver. En la lectura poética el lector codifica los signos de su lengua (o requiere una traducción, a veces de un texto en la lengua propia) para asistir perplejo a la impotencia de los signos. Los significados remiten a unas referencias que son negadas por el poema. A la vez que los signos se actualizan, estallan. La poesía es el espectáculo de la muerte del lenguaje. Y, no obstante, de la misma forma que en el cadáver de quien estuvo vivo buscamos los ojos que ya no ven, o las manos que ya no acarician, así en la lectura buscamos los rasgos de un signo que es mera envoltura.

Mas el cadáver es también imagen de la muerte. No es ella, solo su indicio. Imagen de la muerte, no puede darle forma. El cadáver está en la frontera entre la vida, de la que conserva su apariencia, y la muerte, representada en esa apariencia. Así, el significante en lírica es cadáver a medio camino entre el significado y el sinsentido. La palabra poética es zombi con la apariencia del signo, pero en verdad significante sin significado, sin función, como los ojos de los muertos, como las aguas sin fondo de sus ojos.

Sublime Solarium y Syrtes, y más sutilmente *Asuntos de delirio*, *Marginalados* y *Celebración del libertino*, sugieren una poética que siente la poesía

como aniquilación de los seguros límites del signo y del individuo. Por la creación lírica se rompen los diques del signo y entra impetuoso el mar informe del sinsentido. La palabra poética se inflama en su ahogamiento, deja entrar las tensiones entre las fuerzas sin nombre que brotan y luchan por alcanzar la forma, la apariencia. La lírica no es el homenaje interesado al conocimiento inteligible, ni la añoranza de su ausencia. Es la irrupción del Caos, de la tensión en oxímoron. Todas las contradicciones se mezclan, se forman y desdibujan en las corrientes caóticas de lo primordial:

¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compelle a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias! [...]; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir (ibíd., p. 146).

Según Nietzsche, solo la música transmuta en apariencia las dolorosas fuerzas en lucha de lo primordial, y no el lenguaje:

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica (ibíd., p. 74).

Las líneas anteriores se adhieren a esta asunción de la incapacidad del lenguaje para conformar el magma de lo Uno. Pero la lírica rompe con el lenguaje y se aproxima a la música en su tejido de los visos translúcidos de la apariencia que el caótico Uno necesita. La lírica no logra la apariencia fiel de lo Uno, pero es su indicio, como la niebla en que se intuyen formas confusas que quieren ser silueta y permanecen sin rostro. La lírica no da forma a lo informe, pero sus formas propias, sus palabras zombis, señalan hacia unos fondos impenetrables.

La creación y la lectura lírica, así entendidas, constituyen un rito de penetración en misterios que trascienden la palabra y el individuo. No obs-

tante, a pesar de la disgregación del signo lingüístico en palabra poética, la conciencia lectora y creadora se aferra a su intento de objetivación, para no perderse en la diseminación de lo lírico: «son el pensamiento y la palabra los que nos salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente» (ibíd., p. 179). Opuesta a una poesía del intelecto, esta experiencia lírica supone «la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida» (ibíd., p. 101).

En la obra poética que nos ocupa se hallan implícitas y ejemplificadas ambas tendencias poéticas. No obstante, es una poesía desmembrada. Múltiples voces se disgregan, se confunden, se pierden y reaparecen en una obra en que el texto, sembrado en otros textos, se aparta del yo lírico, sacrificado como nuevo Dionisos en el mar, yo lírico que se rompe a su vez en las voces de otras figuras. La apariencia en la poesía de Villena es disgregada, desmembrada y reunida finalmente en la diseminación del Caos originario: «su enorme instinto dionisiaco se engulle todo ese mundo de las apariencias, para hacer presentir detrás de él, y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial» (ibíd., p. 185).

PRIMERA PARTE
EL CENTRO EXCÉNTRICO

La obra lírica exhibe los campos distintos del texto creador y del emisor creado. El personaje que emite un discurso no se basta a sí mismo, sino que es interpretado como correlato de una instancia superior que, por medio de él, quiere expresarse. No es la expresión del autor, externo a la obra, sino la de otro ente, esto es, el texto. Este crea unos emisores (un yo lírico, una voz objetivada, personajes de monólogos dramáticos, etc.) que emiten un discurso, no necesariamente expresivo, y que representan a la fuente creadora de la que proceden.

Así pues, el texto crea uno o varios emisores. Cuando el emisor se nombra «yo», hablamos de un yo lírico, partiendo de la idea de que a todo pronombre «yo» le corresponde un ente que se reconoce como tal. Por ello, en general identificamos a este yo lírico con el emisor. Lo seguiremos haciendo incluso cuando en su poema no haya mención alguna de la primera persona. El yo lírico o personaje emisor puede emitir su discurso en primera, segunda o tercera persona.

El yo lírico es así considerado cuando está poco especificado en rasgos o situación. En caso contrario, suele hablarse de un personaje emisor de monólogo dramático. Uno y otro son emisores imaginados; en este sentido, representa a una instancia que los crea y se refleja borrosamente en ellos. El yo lírico está menos caracterizado, pero no es más fiel al espacio creador textual, porque este es irreductible e incognoscible como lugar y fuente del pensamiento. El texto se proyecta, identificándose o no, en el yo lírico o en cualquier otro emisor.

Pero en esta obra el yo lírico se esfuerza por lograr una identidad como personalidad y como poeta. Para ello se servirá de una autoría y de una biografía: se presenta como autor y emisor último de los poemas que leemos. *Sublime Solarium* y *Syrtes* son el fruto de la búsqueda de sí mismo como poeta; a partir de *El viaje a Bizancio*, sus poemas surgen como recreación, rememoración y meditación de una experiencia previa: presuponen una

trayectoria biográfica en un pasado y un presente mostrados como realidad vital. Preocupaciones como el tiempo y la muerte alimentan su poesía; además, la propia elaboración poética y la necesidad de justificación para escribir siguen constituyendo materia para la creación: metapoesía y experiencia se unen en sus poemas. Del yo lírico, sus vivencias y escritura trata esta primera parte. Más subrepticiamente late en esta poesía un deseo de entidad; tras el empeño en la autoría y biografía subyace la aterradora intuición de su carácter de mero yo lírico. La sospecha de su carencia de entidad perseguirá las siguientes páginas como una sombra, hasta darles alcance y arrastrarlas a los trasfondos sin fondo del texto.

CAPÍTULO PRIMERO

RITOS POÉTICOS

Esta ensoñación de ti
tiene el precio más alto.

(J. I. M.)

I. Poesía y Mito

Las páginas de *Sublime Solarium* y *Syrtes* son los caminos iniciáticos de un yo lírico que busca, en el ejercicio creativo, la entrada en el reino poético, identificado con el mítico paraíso perdido. La creación lírica es así rito que concede la superación del tiempo a un yo lírico heroico, que surja vencedor de la prueba del laberinto y transfigurado en poeta, inmortal y conocedor de la divinidad. Pero la Poesía es la Musa, la Diosa, ligada a la Luna y la Muerte. Su invocación es alegorizada con la búsqueda amorosa de la Dama, que ha de culminar en extática posesión amorosa. Mas la prueba iniciática toma otro cariz: la unión de amor se convierte en unión de muerte, y la muerte iniciática amenaza ser perpetua aniquilación. Temeroso ante esta y vencido por el tiempo, el fin de esta frustrada peripécia lírica abrirá nuevas rutas poéticas.

Desea el yo lírico una unión perfecta con el Absoluto, una integración mística en la Unidad, que le devuelva la divina identidad perdida. Por ella, el iniciado supera tiempo y muerte y alcanza la contemplación del Absoluto sin perder la luz consciente de la inteligencia. La creación poética es la prueba de iniciación; la imaginación y la ensoñación cierran el espíritu para

lo material y lo abren al reino de la Poesía y el Arte, Absoluto donde el poeta desea sumergirse.

Es llamativa la necesidad del mito, como el del paraíso perdido, para crearse una identidad, calmar una conciencia deseosa de sentidos y asideros ante la evidencia de la muerte. *Sublime Solarium* es la búsqueda de la identidad a través del mito: un paraíso en que refugiarse y olvidar el dolor y la muerte en el mito del eterno Absoluto. Es también indagación de ese Absoluto en uno mismo, en las galerías del propio espíritu. Un viaje de iniciación en el que la creación poética es el medio y la finalidad de la búsqueda. Para el yo lírico, el paraíso perdido es el Mito de la Literatura, del Arte y la Poesía, el Estado Estético del que hablaban los románticos. La poesía se entiende míticamente como otro mundo que hay que recobrar. Es reino de lecturas, y en ese sentido es reino interior que quiere dejar de ser reino muerto, museo de cera en la vida cotidiana, para convertirse en otro mundo donde viajar y encontrar mitos dentro del Mito, como Amadís, Dido, o la reina de Ofir; pero también a Vorágine, Marilyn, Kavafis o Moréas. No importa que fueran personajes literarios o seres humanos vivos y reales: en la Literatura se mezclan, se encuentran y se hablan. Reino del texto en conversación con el texto, cuando ya todos se han convertido en textos.

Entrar en otro mundo es ensayar. La imaginación permite la sumisión en un lugar que está dentro del espíritu, y que va más allá de la memoria personal. Ensayar otra memoria, imaginar unos recuerdos que otorgan un más amplio ser. Ensayar la verdadera identidad, el ser que rompe con la pobre identidad del propio nombre. Pasar al otro lado del espejo, donde los recuerdos propios quieren ser los de los otros. Hallar el paraíso es recordarlo, revivirlo y recrearlo. Hay que indagar en la memoria. Convertirse en el gran memorioso que recuerde más allá de lo vivido desde su nacimiento en la vida llamada real. En ese mundo no hay límites, cada uno es el otro, y los recuerdos de uno son los del otro. El gran memorioso, el poeta, recuerda haber sido Dafne perseguida, Virgilio escribiendo a Dido, Amene llamando a Hathor, Amadís recordando a Oriana. La memoria literaria es solo una, y lograr un paraíso es crearlo. Hay que crear y recrear el mito; dar vida a lo que estaba muerto y perdido en el fondo de la memoria. Nombrar al muerto e invocarlo: la palabra es mágica y el muerto despierta. La creación poética es un ritual de transformación. El poeta es el chamán que llama al dios mítico y en él se transforma, porque el mito viene a él transformado: el que recuerda

su pasado también proyecta su presente en el recuerdo, que no vuelve puro, sino anacrónico. El disfraz y la máscara del hierofante son el rostro y las vestiduras del mito renacido. Las palabras anacrónicas del personaje mítico son las del yo lírico que recuerda su pasado de siglos.

La creación poética es ritual de búsqueda y llamada de la Poesía: «la búsqueda de aquello que le “tienta con su oculta voz”» (Godoy, 1997, p. 36). Para que ella se desvele es necesario adentrarse, acto ritual, por los caminos difíciles del laberinto interior: recorrer una y otra vez los surcos de las lecturas y las líneas de la memoria.

El mundo poético es, pues, un laberinto. El iniciado no sabe si encontrará el centro o si su búsqueda terminará alguna vez. Cada poema de *Sublime Solarium* muestra al yo lírico caminando por el laberinto, su me-templosícosis del pasado, y muestra también la conciencia de esa búsqueda que se da en la creación poética. Por tanto, *Sublime Solarium* es el propio laberinto. Un camino de iniciación que trata de un camino de iniciación.

Sublime Solarium hay que leerlo en una doble lectura que se superpone, formando así los círculos concéntricos del laberinto. En un primer nivel se encuentra un mundo otro, un paraíso literario de voces poéticas donde unos personajes míticos recuerdan un pasado que no tuvieron o vivieron una experiencia que no se ajusta a su historia tradicional, externa al poema. Historia normalmente de amor y muerte. Tras estos personajes hallamos un yo lírico oculto, cuya memoria personal de una historia amorosa se mezcla con la de estos personajes. Se logra así una fusión mítica por la que el yo lírico quiere superar el pasado perdido, gracias a su eternización en el mito. Además, pretende su propia conversión en mito al fundirse con estos personajes del mundo del arte, mientras estos son también eternizados al revivirlos, recrearlos y hacerlos volver del pasado al presente. Se trata de una fusión por la que existe una única memoria que otorga al yo lírico la conciencia de su más amplio ser. En un segundo nivel, que es imposible separar del primero, y que lo abarca, camina un yo lírico por un laberinto que es el mundo de la poesía, que desea poseer, mientras es consciente de que él mismo, poeta, crea ese laberinto por el que deambula. Surge así un frágil paraíso en el que hallar su identidad (o no-identidad) espiritual.

Encontramos entonces una historia de búsqueda del centro del laberinto, que es historia recordada, que además es historia escrita, que está

siendo (re)escrita, que es juzgada mientras se (re)escribe, y que es el propio poema que leemos, último gran círculo del laberinto donde se busca mientras se le está creando. Transversalmente cruzan estos círculos unos símbolos cuyos valores se multiplican, y una evolución de la conciencia del iniciado con respecto a su búsqueda. La ensoñación —la poesía— refleja la creación y el juicio sobre ella. A la esperanza de posesión de la Poesía, se sigue el dolor por su pérdida, su escapada. A la creencia en la verdad del encuentro, la conciencia de que también la Poesía es un mito, y el mito, engaño; y la memoria, una ficción. A la tristeza del desengaño, la fe en el hechizo. De la búsqueda impaciente del centro a la conciencia de que la búsqueda jamás termina.

El héroe en el laberinto

Caleidoscopio
donde se pierde el héroe
en busca de sí mismo.

(J. I. M.)

Recorren el yo lírico y su compañía el reino mítico de Ofir en busca de su reina. Como la Poesía, aquel a quien la reina conceda su favor logrará la visión unitiva, pues ella es el Todo: «Pedimos al sol que nos hable de tu cuerpo, del lienzo duro y manso de tus piernas, de tu cabello como el firmamento, del silencio de tu rey, de su fusta, de sus corceles o de su crin en la brillante cimera, de tus manos lívidas como la lívida luna» (*Elogio a una reina de Ofir*). Luna, inspiradora de los poetas: «Oh reina, cuán poderoso es en verdad el aliento de tu corazón». Poder creador simbolizado por el aliento de la Luna, o Poesía que es también palabra creadora: «¡Oh reina, tierna delicadeza, labios de rubio trigo!»; los labios son trigo, hierba, lluvia, vid. Los labios de donde brota la palabra son el alimento de la inmortalidad, el árbol divino que brinda la bebida de los dioses. La lluvia, la influencia celeste que fecunda; hierba que representa la vuelta a la vida.

La creación poética se logra dentro del Absoluto que es ella misma. Así, la creación desvela y alimenta a la vez esta Poesía que incesantemente se crea y no acaba de desvelarse. Fin y medio, la creación poética acerca al Uno infinito y eterno: «Y hemos pensado en fabricar un arpa para tu solaz [...] para buscar el arpa que tú eres, la brisa que tú eres, el rubí y la alondra

que tú eres, como el otoño y las hojas, las aves en tu corazón».¹ Por eso este poema es una llamada a la musa para que conceda su favor y el poeta alcance el don divino, representado por el corazón de la reina. Llama a su musa, la reina, la Poesía, para que se le descubra.

El yo lírico es así un caminante por un laberinto cuyo centro —el corazón de la reina— le arrastra y seduce, pero no alcanza: «hemos andado los mil caminos de tu reino». Las alusiones al reino como laberinto son frecuentes en *Sublime Solarium* en diversas formas.² El laberinto es ambiguo, pues, si sus pasillos son tortuosos, llevan a la iluminación. El viaje por el laberinto es la búsqueda de un centro de conocimiento de la divinidad que entregue la inmortalidad. Para ello hay que atravesar la muerte, aunque «el motivo principal del viaje de ultratumba no es el hecho de la muerte en sí, sino la voluntad de renovación de la vida a través de la comunicación con los antepasados difuntos» (Santarcangeli, 1997, p. 143). Estos difuntos son los personajes de este poemario que acompañan al yo lírico hacia el centro renovador. El yo lírico, aprendiz de poeta, puede comunicar con ellos porque en el laberinto se cancela el tiempo, y porque es un iniciado: «si el muerto es un iniciado, encuentra el plano del laberinto en su memoria, donde él mismo se lo grabó merced a los diseños sagrados, los cánticos y los poemas aprendidos durante su retiro» (ibíd., p. 334). El laberinto es interior y textual. El reino de la muerte que hay que recorrer es el de la Literatura. Cuando el iniciado en su retiro entraba en la lectura de los textos, entraba en un laberinto.³

1 «Con el arpa los dioses o los mensajeros de los países del norte tocan el modo del sueño, que adormece irresistiblemente a quienes lo oyen, con el riesgo de hacerles pasar a veces al más allá» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «arpa»). *Respecto a la alondra y las aves*, Durand señala su valor como símbolo de acercamiento a la divinidad: «el pájaro desencarnado típico era la alondra [...] Sería esta aspiración psíquica a la pureza, a lo volátil, a lo “sutil” la que reconocería la figura aérea del pájaro» (Durand, 1982, p. 122). El creador de poesía, que encuentra a la reina y su mundo de ensueño, se cree capaz de transcender y conocer la esencia absoluta de lo divino.

2 Así: «dibujaban las piernas enhiestas galerías», «derrota del amor» (Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana; Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto); «Soñamos galerías, pasajes turbios», «y parecen agotarse los caminos» (Páginas de Ananga-Ranga); «sé que no retorna el camino» (Cántico de Amene...), «y yo ignoro otra vez por qué intento caminar este inútil camino» (Aeneidos liber IV, 1971); «las vacías autopistas que solícito atraviesas» (Raso en la autopista); «no somos aún peregrinos que / arriban jubilosos a una urbe incendiada» (Constantinos Kavafis observa el crepúsculo); «atentos al camino nunca jamás mirábamos» (Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico).

3 La poesía es divinidad, centro de un laberíntico reino de muertos: «la armonía divina nació de mil maneras laberínticas o como ordenamiento misterioso y a la vez laberíntico».

Este viaje es una peregrinación interior por la memoria de textos leídos, y un viaje de prueba, por el cual el poeta intenta dar vida al reino de los libros e incrementarlo gracias a su propia escritura iluminada. Viaje al centro de sí mismo para dar vida a los textos muertos, para recibir la revelación lírica que se convierte en poema por la palabra poética. La llamada a la reina de Ofir es una llamada a su propio corazón.

El yo lírico que busca la poesía se simboliza entonces con los tradicionales caballero, arquero y cazador. No es casual que quien busca el mito se disfraze con símbolos míticos, a los que revive al colmarlos con su búsqueda de hoy. Como ellos, el poeta anhela, por medio de la recuperación heroica del Mito y la creación poética, la unión con la señora Poesía. Pero sabido es que cazador y caballero pueden morir en la búsqueda amorosa, y es el riesgo que corre el poeta.

Todo sueña con hallar el centro del laberinto: «Escúchanos porque somos la muerte y la vida, los signos, la vida y los vidrios, la voz del hombre, la grímpolas de la muerte, llamando a las aldabas de tu corazón». Porque la ensoñación poética es la gran acogedora, el limbo donde vida y muerte se anulan en la abolición del tiempo. Por la ensoñación poética, la escritura —los signos, los vidrios, la voz— se hace parte del Absoluto.

Es llamativo en este poema que el yo lírico alterne pasado y presente y mencione lugares que representan centros de unión mística como ya visitados: «hemos abierto los brazos de sus montañas, de sus rosas, de su ceniza», «Hemos indagado en las torres sagradas, en los templos, en el cielo como tus ojos y tu corazón. Oh reina y todos los arqueros nos han mentido, porque sueñan también con la dulce malaquita de tus uñas para siempre en su corazón [...] Todo lo hemos pedido y suplicado en tu reino, en las puertas de tu reino, en los muros, en tu cámara, en tu luz y tu noche, inaccesible reina». Los arqueros, que se sienten parte de la presa dominada, y a la que sin embargo no consiguen dar caza, dicen —poetas— mentiras. La reina es en verdad inaccesible, y la búsqueda pasada y presente, intermina-

tico. Y llama la atención que, para explicar estas estructuras secretas, se remita a las antiguas “tecnogenias”, poemas en forma de letras y de figuras: escribir de los laberintos implica crear relaciones inextricables y transportar al lector a esferas mágicas» (Santarcangeli, 1997, p. 250). Cada vez que el yo poético entre en el mundo artístico y en el de la escritura, propia o ajena, lo hará en un laberinto. Así, el texto será «arabesco», «ataurique», «enramajes», «trenzados», «dibujos de oxiacantos», «grutescos», «cabalísticos signos». Las manos «tracean» o su acción es «margomar». Aparecerán más símbolos para los textos.

ble. Este elogio a una reina de Ofir es principio y final del libro. Resume toda la indagación que es *Sublime Solarium*: la peregrinación incansable, jalona de brillos fulgurantes en los templos (como el de «Páginas de Ananga-Ranga»), en las rosas (como la que buscara Ibn Arabí), símbolos del centro, que desaparecen luego. La poesía, esa húmeda púrpura, como en la obra alquímica, es la seducción continua que atrae al iniciado que la ha conocido ya, y en su sangre —en su vida— lleva este el aliento y la sangre de la reina, como droga que le arrastra a ella, a su corazón, a sus venas como algas verdes, pequeños retazos de un mar, el mismo laberinto en que el yo lírico se sumerge y que es también *Sublime Solarium*: «Oh reina, cuán triste es en verdad el aliento de tu sangre en mi vida, algas verdes en la más húmeda púrpura de tu corazón».

El yo que busca su identidad debe recordar. La memoria es un mundo donde el tiempo es abolido, donde los muertos viven y logran la inmortalidad. En un primer círculo, un personaje del mundo de la literatura recuerda una historia personal de amor y pérdida. El personaje contempla el mar, los fondos de la memoria de donde surge el recuerdo. Ambos eran asociados en la mitología clásica: «el mar de la memoria donde yacen los muertos. [...] La mar como reino de la muerte y como contraparte externa de la mente humana» (Vermeule, 1984, p. 294). Amadís añorante («¿Cómo tornar a vivir lo que hemos perdido?») busca a Oriana entre las brumas del olvido. Del mar de la memoria emerge la nave del recuerdo, que trae a Oriana: «Silenciosas las naves descargaron los perfumes de Siria, y rota entre la bruma, rasgada, como flores los ojos brillando entre la noche apareciste tú, [...] tú, Oriana...» (Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana).⁴

Igualmente, Ibico en «`Eros auté» descubre los velos de la figura amada y sus ojos vuelven a surgir como naves del recuerdo desde los fondos del mar a la superficie de la conciencia: «De nuevo, como los blancos pétalos que prestos a estallar ungen la sangre, desmorono las sedas de la estatua, acen-túo el ritmo de las olas, descifro los bajeles, y en el fondo, de nuevo exuberantes, siento ciar del recuerdo lánguidos ojos...».

4 «El mar es ya esencialidad poética y vital, como lo será en el Amadís, donde el mar juega como distancia entre los amantes, a la vez que es emotiva invitación al recuerdo de la amada» (Prieto, 1972, p. 89). Son palabras especialmente significativas las de Antonio Prieto sobre el *Amadís de Gaula*, teniendo en cuenta que fue profesor de Villena y editor de la antología en la que este publicó sus primeros poemas, *Espejo del amor y de la muerte*.

Los ojos de Dafne, figuras en violeta, surgen de la niebla en «Jacobo de la Vorágine, atravesado de amor, escribe la Leyenda Áurea»: «Figuras violetas que de la mano avanzan con una gardenia pálidamente azul [...] Figuras que quieren amor entre la niebla. La luz violeta de tus ojos, mejillas como plumas, como petunia dulce o colibrí tus labios.»

O el amor perdido de Ibn Arabí, que este recuerda en la noche: «Despide el mar sus vahos en la noche de estío, y fresas en los labios dos amantes desnudos caminan por la arena [...] Recuerdo entre las ondas las pasadas grandezas, el agua en mis cabellos estandartes convierte de plata por la noche los siniestros bajeles» (Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto).⁵

El recuerdo de estos personajes es el recuerdo del yo lírico. La mención de elementos contemporáneos al yo (charlestón, papel de color, colegiala, celuloides) insertos en el pasado clásico o medieval; la constatación de que la historia de Dafne aquí no corresponde al mito ovidiano, que Vorágine escribió un libro de vidas de santos y jamás tal poema; que el poema del poeta griego Ibico del mismo título no corresponde al que leemos, y que Amadís nunca pronunció esas palabras en el libro de Montalvo, evocan que tales recuerdos son los del yo lírico, camuflado. Se disfraza de personaje del mundo de la poesía para así eternizarse, y para inmortalizar su propia vivencia. El mito se pretende atemporal: transformar el presente en mito es liberarlo de los límites del tiempo, transformar la propia memoria, vestirla con los ropajes de personajes literarios es eternizarla por asimilación a lo que ya es clásico.⁶

5 El barco simboliza el recuerdo que aparece de los fondos de la memoria. Trae los mitos hundidos en la muerte: «los muertos volverán en magníficos navíos cargados de mercancías» (Eliade, 2000a, p. 14). La semejanza con los versos de «Amadís...» es notable. Por otra parte, los de «Ibn Arabí...» anuncian ya la relación entre poesía y muerte: «toda barca es un poco “bajel fantasma” y es atraída por los ineluctables valores terroríficos de la muerte» (Durand, 1982, p. 137).

6 Marilyn Monroe murió en agosto de 1962. Su belleza, glamour y misteriosa y prematura muerte hicieron de ella un mito. Ella es la Belleza que muere en la sordidez presente. El poeta intenta salvar esa belleza eternizándola, llevándola a un espacio atemporal. Abandona el mito sexual, inserto en las coordenadas de nuestro tiempo, para remitificarla según otros cánones. Marilyn no es solo la actriz deseada, es también Norma, «corza fustigada», víctima de un mundo más deforme que el reflejado en las películas o «delicados espejos de un blando celofán». Por ello en «Marilyn Norma dulcis amatrix» la iguala a Cleopatra, a las valkirias, a las vírgenes de Safo, y es evocada en latín. La muerte de Marilyn va más allá de lo camp, de

Pero no solo hay un afán de mitificar las experiencias personales elevándolas un tanto megalómanamente al nivel del mito. Hay también un intento de engrandecer la memoria personal. Por ello, el yo lírico salta de su memoria íntima al laberinto de la memoria cultural. Llegamos así a un segundo círculo que abarca al primero. Disfrazarse de Vorágine o Amadís adquiere un carácter ritual. Es convertirse realmente en ellos; adquirir su memoria y crecerse. Pero también darles a ellos la vida, muertos del laberinto de la literatura. Amadís redivivo llama a Oriana, y ella vuelve resucitada del país de los mitos muertos. Así, Apolo —o Vorágine— puede llamar a Dafne desde el presente, en un mundo donde priva el charlestón o se escriben cartas en papel de color. El mito revive porque es recreado, vuelve a existir una vez más con las variaciones del presente. Dafne ya no se transforma en árbol por temor, sino por amor: «Dafne, tu mutata per amore in lauro, las hojas en tus manos, tu cintura cortada por el viento, como tiza blanquíssima tus labios. Dafne, escucha, amada mía, yo te he visto brotar de nuevo transformada, góndola o pulsera de carmín como una colegiala muerta de amor entre la hierba tímida del alba...» (Jacobo de la Vorágine, atravesado de amor, escribe la Leyenda Áurea). Los poetas disfrazados rescatan el mito perdido en el mar del olvido y lo reconstruyen para el presente: «A los poetas tempranos les gustaba describir la mar como un paraje donde pululan criaturas invisibles» (Vermeule, 1984, p. 298). Y era su labor liberarlos del reino de los muertos y traerlos nuevamente a la luz.

Adquieren así los poemas un nuevo sentido. La llamada del yo lírico-personaje no es ya solo a un amor perdido, ni siquiera a un mito perdido. Llama a la Poesía, reina del centro del laberinto. Recuperar un mito es invocar al Mito: «No murió, vive en tus ojos Isadora» (Virelai del amor más

la imagen decadente de las mujeres del Modernismo, más allá del lujo. Es la muerte de toda delicadeza del presente, y solo convirtiéndola en mito puede salvarse. Los barcos en las miradas de Marilyn son los balandros en los ojos de Cleopatra, y la ruleta de Las Vegas es la rueda del tiempo que lleva a Luxor. Salvada así por la fusión mítica y por el poema, Marilyn es ya mito literario, que baila en este «solarium verde de cristal» del poema. Sobre la visión de la fallecida actriz que tenía Villena en torno a 1970-71: «Como Marilyn, la fascinante muerta, cuyo dolor nos parecía la perla que disolvió Cleopatra [...] Marilyn nos parecía corza herida, divinidad de nuestro fracaso, y queríamos tomarla como símbolo» (*El táraro de las estrellas*, pp. 21-23). Es mito novísimo: T. Moix publicó la novela *El día que va morir Marilyn* (1969), Martínez Sarrión el poema «Requisitoria general por la muerte de una rubia» (*Pautas para conjurados*, 1970) y L. M. Panero, «Marilyn Monroe's negative» (*Teoría*, 1973).

dulce que la muerte). Revivir a Isadora es hallarla en la Poesía. Llamar a Oriana, a Dafne, con la voz de Amadís o Vorágine, es hablar con los difuntos del mar, quienes guían al iniciado al centro del laberinto acuático: «un lugar que no era fácil de hallar y que contenía misteriosos frutos de la inmortalidad» (Vermeule, 1984, p. 313).⁷

El lamento por la pérdida del amor era así un lamento de nostalgia de la Poesía. El poema alegórico «Elogio a una reina de Ofir» evidenciaba que Poesía es reino de repetición. La búsqueda del yo lírico está marcada por el recuerdo de lo conocido y perdido. Se convierte en la añoranza de la amante perdida (como del texto perdido que hay que reescribir). La búsqueda poética se alegoriza como historia de encuentro, pérdida, seducción y nueva unión erótica. Ibn Arabí añora a su níctica amante perdida y Paulo Orosio no quiere que su historia amorosa termine, mientras escribe su crónica histórica en un poema de título bisémico:

Paseamos plegarias por un mundo encendido, donde es flor la azucena o la forma que tibiamente desmaya los límites de un vaso. Me dijiste la nieve entre el fulgor del sol, el precipicio dulce donde habitan tus labios (*Sublime Solarium*, Paulo Orosio al declinar su historia).

Mientras yo contemplaba tu luz entre los lienzos, envuelto en mansos pliegues de las ondas, gorriones traspasando la barrera del tiempo, escualos de horizonte vertidos por los ojos, como si lejos el karma de las flechas del mundo, heráclitos soñase en ríos de verano, contemplando por fin, faltos de niebla, el lugar o los cuerpos de sirena, nícticas amantes que en otro tiempo amamos... (*Sublime Solarium*, Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto).

Historia de seducción, en la que el iniciado es atraído por la amante que juega con él, siguiéndole, llamándole, escondiéndose, burlándose de su desdicha:

Alejados, tu voz oí en la sombra como anda un felino, el desgarrado anillo de tus pasos de bronce [...] Tú seguiste mis huellas en la arena [...] mi nombre gritaste entre gaviotas negras (*Sublime Solarium*, Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto).

⁷ Y señala Vermeule que estos eran remisos «a mostrar cómo se llega a donde se supone que los mortales no van» (Vermeule, 1984, p. 313). Pero «existen unas técnicas mágicas para comunicarse con los difuntos que los poetas conocen» (p. 322) si se es un iniciado. Técnicas que no excluyen la mixtificación en aras de una mística mitificación: «el poeta y el artista que evocan a los muertos quizás no puedan ser bastante fiables; han colmado el pasado de invenciones y han insertado las ardientes ficciones de su ingenio entre las filas de sus muertos» (p. 334). Así el yo lírico.

Como encontrarse una noche abandonado en un reino extranjero, el viento cimbreando las pestañas y una voz riéndose en los árboles, en los muros o en los altivos templos de las ruinas (*Sublime Solarium*, Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana).

[...] tu solitaria voz clamando entre los mórbidos rosales más allá del espacio. El resto lo conoces.

Ignora el amante la misericordia como
la noche ignora los enramajes blancos (*Sublime Solarium*, Paulo Orosio al declinar su historia).

Pero el yo lírico prosigue la búsqueda en su alma: «Figuras que quieren amor entre la niebla [...] Figuras que avanzan como flúmenes delgados por el alma» (Jacobo de la Vorágine...), dispuesto a dominarla: «Te arrancaré de mí, fustán o carcaj al margomar tus labios como la nieve se arranca de unos labios tan blancos que ya sangran» (Fugit amor).

De este modo, el yo lírico alcanza el centro del laberinto, el templo, la rosa. La Poesía es amante que en el encuentro se desvela. Es caracterizada por símbolos que remiten a la pureza, a la iluminación intelectiva, a la divinidad inmortal, al Absoluto que los románticos identificaron con el Arte. Como tal, la Poesía se relaciona con el fuego y sus símbolos asociados: oro, flecha, púrpura, luz, sangre, sol, corazón, rosa. Fuerza creadora y fuente de vida, como vida es también la sangre:

Rosas como tu sangre que cortaba ya en las selvas con táleros de plata la mano temblorosa de aquel enamorado (Marilyn Norma dulcis amatrix); Me dijiste la nieve entre el fulgor del sol (Paulo Orosio...); Pálida amante de la luz, rosa de feldespato, tibia artemis desnuda... (Ibn Arabí...); el rumor de la luz y de las olas (Fugit amor); Como los ojos de la Egipcia, rosas de mar y fuego, placer de Alejandría ('Eros auté'); La luz, un sanguinario deseo de coral... (Alba).

La Poesía supone la unión de contrarios dentro de sí, simbolizada por elementos hierogámicos entre cielo y tierra como son el color violeta, la nieve y la lluvia. Encontramos entonces: «Figuras en violeta, camafeos casi malvas por la luz más serena teñidos del vitral [...] la luz violeta de tus ojos» (Jacobo de la Vorágine...); «como nieva en tu cuerpo cuando el arpa se quiebra por las noches en tus patios vacíos [...] porque en cenefas convierte las voces de las ninfas cuando la nieve ronda entre sus labios [...] un beso como lluvia caliente en las pupilas» (Ibn Arabí...); «como tiza blanquísimas tus labios» (Paulo Orosio...).

Como la alondra, también el árbol (que representa además el resurgimiento, la repetición, de la vida) simboliza como eje cósmico las relaciones unitivas entre ambos espacios. Y así: «las felices alondras al volar sentían el amor como una flor muy amarga entre los labios» (Virelai...); «escribiste tu carta en tu última noche mientras tu cuerpo rompía por los bosques» (Marilyn Norma...); «Dafne, yo te he visto amada del árbol, cerezo tú misma o araucaria triste en una tarde de otoño» (Jacobo de la Vorágine...); «Dioses rubios muertos en las casuarinas rubias de los acantilados» (Virelai...).

Gracias a esa lluvia y esa luz que descienden a la tierra, la Poesía es fundamentalmente manifestación de sí misma. Se deja ver en sus ojos, sus manos y su boca. De esta forma se descubre como expresión de la totalidad y el conocimiento que ella misma es. En *Sublime Solarium*, los ojos, las manos y los labios están unidos a los símbolos de la divinidad ya vistos: «Como los ojos de la Egipcia: rayas de fuego y lluvia» ('Eros auté'); «Desconoce del fuego los altares siniestros quien sus manos no ha visto» (Ibn Arabí...); «el precipicio dulce donde habitan tus labios, cálida cornalina que me envuelve en la sangre turbante mis pálidos escudos» (Paulo Orosio...)».⁸

En esta alegoría, con el encuentro llega la unión amorosa: «Oh amor, incendiados de amor, presos de amor, rotos por el amor, cuerpos como gacelas» (Virelai...). Toda la simbología asociada al fuego expresa la unión mística con aquello que es en sí fuego divino: «El cuchillo solar se hunde en tus abrazos [...] Los templos de los dioses se derrumban entonces. Busca predador. Flecha y aljaba [...] Cazador y columnas quisiera para siempre teñidas en las sangres de la tarde» (Páginas de Ananga-Ranga). El centro del laberinto es dominado, las columnas del templo de la diosa, incendiadas.

⁸ La divinidad es su propia manifestación, y en ella ojos, manos y labios se igualan. El ojo percibe la totalidad y los dos ojos representan «la percepción unitiva, la percepción sintética» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «ojo»). Las manos conllevan manifestación y saben ver: «la mano se compara con el ojo: ve también [...] la mano que aparece en los sueños es la equivalente del ojo». Y encontramos: «Tus manos, tus ojos y el sol como la muerte» (Virelai...). Las manos están destinadas a representar las palabras: «están igualmente ligadas al conocimiento, a la visión, pues tienen por fin el lenguaje» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «mano»). Al igual que la boca, que es mano y ojo: «símbolo de la palabra (*verbum, logos*) y del soplo (*spiritus*), simboliza también un grado elevado de conciencia» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «boca»).

La fusión amorosa con la amante logra el conocimiento y la unión con el Absoluto. Caen las fronteras del tiempo y de la memoria del yo: «Suenan las largas tubas doradas de los templos, arden los celuloides, zahén como tus ojos... Y un venablo de amor, ardiendo hacia el presente, empuja los recuerdos...» ('Eros auté). El poeta consigue el conocimiento que funde en uno todos los encuentros con la poesía de todos los amantes que fueron los poetas que es él ahora.

Como logro del amor «nace la rosa, el pendiente o la piedra que sueña en la llama» (Páginas de Ananga-Ranga). La rosa, como centro del laberinto, acoge todos los tiempos en simultaneidad, pues representa asimismo la rueda del tiempo.⁹ Y el yo lírico logra la memoria de todo tiempo en la inspiración poética. Alcanza la derogación del devenir y la revelación de los misterios, como desearon los maestros alquímicos: «el alquimista, como el poeta, sólo tiene un deseo: el de penetrar amorosamente en las profundidades» (Durand, 1982, p. 215). Por ello, el logro de la creación poética equivale a la obtención de la Piedra: «la idea de la transmutación del hombre y el Cosmos por la piedra filosofal [...] venía a sustituir al tiempo» (Eliade, 2001, p. 72).

Son muchos los símbolos que aluden al círculo cerrado, centro del laberinto y espacio unitivo. Se repiten en varios poemas el pendiente y la pulsera, círculo que encierra el mar de donde vuelven los mitos: «el rumor de la luz y de las olas como mar esmeralda sobre el blondo vaivén de tus pendientes» (Virelai...). Las esclavas son amantes en el templo, diosas y el círculo del encuentro sagrado: «Collares, esclavas o pulseras en el fuego. Serpientes suaves» (Páginas de Ananga-Ranga).

La unión de los amantes lleva a la androginia de los orígenes. La androgina piedra (vid. Chevalier y Gheerbrant, 1995) simboliza la perfección

9 En «Marilyn» la referencia a la circularidad del tiempo es clara, y la ruleta es la rosa, como la golondrina también representa el retorno. Los ojos de Marilyn son, porque su mirada refleja lo mismo, los de Cleopatra, en definitiva los del mito, encontrados y cantados por el yo lírico: «Barcos en el atardecer de tus miradas como blancas paredes que diseñan dibujos de cuchillos en la luz oferente de los lirios del sol. Un escorpión de amor rondaba en tu garganta cuando un echarpe de raso me dejaste como una golondrina ya cansada, y giraba todavía la ruleta que nunca vieron los ojos de Marco Antonio aquella tarde de lino o vírgenes egipcias cuando vio en las pupilas de la reina, como velas de balandros en recreo, la sala hipóstila y callada del templo como tus manos de Luxor». Barcos, cuchillos, lirios, sol, templos, son símbolos que se repiten en esta obra.

originaria, como también el niño. Cuando acontece el encuentro tan laboriosamente seguido, la amante hallada y renovada se convierte en niña.¹⁰ Es la colegiala-Dafne en el poema «Jacobo de la Vorágine...», pero también: «pulseras de niñas que he amado en la noche», «y el raso que deslumbra como labios de niñas, / gardenias más dulces atravesadas todas / por sístoles de amor» (Tango), «Espléndida, la diosa del sicómoro, embellece de ajorcas a las núbiles niñas» (Cántico de Amene...). Así, el guerrero es como niño en un paraíso recobrado al penetrar los espacios sagrados del Mito: «El último rumor de las walkyrias, buscarán en tus ojos madréporas los niños pescadores o aquel cortejo de guerreros de la thidreksaga paseando después los declives inmensos de tu sueño letal [...] cuando soñaban en ti los niños del oeste» (Marilyn Norma *dulcis amatrix*).

Entra ahora en un nuevo círculo: en el primero, el yo lírico recordó una historia personal disfrazada con los ropajes de voces míticas. Con ello, y en un segundo círculo, recupera el mito para su presente y con ello logra la fusión que le sumerge en la Poesía como absoluto. En este tercero, el yo lírico encuentra que la Poesía es su propia voz de poeta.

La piedra lograda en el atanor poético es «piedra que sueña en la llama». Por la fusión amorosa con el mito, el iniciado rompe las cadenas del tiempo y de la propia memoria; alcanza la contemplación divina que lo devuelve a un límbico origen; supera la muerte en una unión mística que solo con la muerte puede ser comparada:

Incendiados de amor, tus ojos, mis manos y el sol como la muerte entre las venas azules de cuanto tengo [...] Al anochecer nos fuimos, al anochecer, presas del amor como la muerte, mientras se derrumbaba el sol en la terraza y las felices alondras al volar sentían el amor como una flor muy amarga entre los la-

10 El niño simboliza la inocencia misma del paraíso. Por otra parte, en la unión de los opuestos rey y reina, propiciada por la alquimia, el centro es simbolizado por elementos ya aparecidos: «El centro alquímico puede representarse [...] como “laberinto”: [...] el Androgino, la Rosa o el Niño [...] pueden ser un símbolo de la consumación de la praxis alquímica. El centro del mundo es ante todo el centro del hombre» (Santarcangeli, 1997, p. 272). No extraña que la niña sea más androgina que el niño, si queremos dar crédito a la curiosa afirmación de Bachelard (1997), p. 93: «El psicólogo Buytendijk en su famoso libro *la femme* trae una referencia donde se dice que el hombre normal es masculino en un 71 % y que la mujer es femenina en un 51 %». Por su parte, Cibeles, origen de todos los dioses, señora del mar, la tierra y el cielo, era también una piedra que los romanos llevaron a Roma y adoraron en el Palatino.

bios. Al anochecer, y qué dulce morir al anochecer con la sangre del amor caliente aún, palpitando aún en los labios (*Sublime Solarium*, Virelai del amor más dulce que la muerte).

Incendiados como la piedra en la llama, los amantes contemplan el derrumbe del tiempo sobre la terraza o *sublime solarium*, mientras el espíritu se eleva como las alondras hacia esa amplitud que rompe la oposición entre ser y no ser. La piedra sueña en la llama porque el momento extático lo es de ensoñación. Para entrever lo que Bachelard llama la antecedencia del ser «hay que aprovechar la destemporalización de los estados de gran ensoñación» (Bachelard, 1997, p. 168). Son muchas las alusiones al sueño en *Sublime Solarium* que lo unen a la poesía como mito y como escritura:

Y todos los arqueros nos han mentido, porque sueñan también con la dulce malaquita de tus uñas para siempre en tu corazón (Elogio a una reina de Ofir); Los dedos inmensos de tu sueño letal (Marilyn...); Silenciosas, las naves descargaron los perfumes de Siria, la iridiscente voz de los esclavos, ébanos cubiertos por el lino del sueño, [...] tú, canoa de seda hundida entre las olas, pa-piro de alabanzas en el río del sueño (Amadís...); Soñamos galerías, pasajes turbios en la luz como cuando cierras profundamente con dolor los ojos (Virelai...); Soñó que cien atauriques recogían sus manos de alabastro, imaginó trotar cetrino de pálidos cenetes (Muere Abd Al-Rahman II); Y después como besos que trepan por árboles remotos, en los sueños seguros de tus hombros de perla hendir suavemente la transparente piel (Homenaje de sombras a Bussy-Rabutin).

De modo que, si el poeta lograba rescatar el mito de los fondos marinos de la memoria, era en su ensoñación: escribir es ensoñar. El mar cobra nuevos valores y supone la anegación mística en el no-ser por la ensoñación, esto es, por la creación lírica. Así encuentra Ibn Arabí la rosa en el laberinto: «Destroza el mar la noche cual pálidos amantes que en sus lechos vacíos de la boca exhalasen arroyos como nardos». Como aquellos labios de los amantes en el Virelai, de la boca de estos surge el arroyo como agua soñadora. Tras la alegoría, encuentra el poeta que es de su voz de donde emana la poesía. El peregrinaje por el laberinto marino ha sido viaje interior de creación lírica.¹¹

11 La ensoñación que anega en el no-ser es acuática y es íntima: «Encontramos en nuestros propios sueños [...] el agua que hace vivir en la muerte, más allá de la muerte» (Durand, 1982, p. 224). Y así: «Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / dans le déroulement infini de sa lame, / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer» (Baudelaire, «L'homme et la mer», vv. 1-4).

La poesía es divinidad cuyos ojos y cuyas manos son la manifestación de la luz mística. La Poesía se sueña a sí misma, y el iniciado sueña confundido en ella. Y su ensoñar es memoria: «La memoria sueña; la ensoñación recuerda» (Bachelard, 1997, p. 39) De lo profundo del alma poética brota el aroma de unas palabras que recuerdan: «Rompe la espuma negro silencio de océanos como manos ardientes tracean caracolas y retuercen las urnas de los fondos donde su luz desgranan aromas como abismos [...] Recuerdo entre las ondas las pasadas grandezas, el agua en mis cabellos estandartes convierte de plata por la noche los siniestros bajeles» (Ibn Arabí...). El aroma y el perfume están simbólicamente ligados al recuerdo, y lo provocan. En «Amadís...» hallamos un mito (Amadís) recordado por el yo lírico, mito que a su vez recuerda a otro (Oriana):

Silenciosas, las naves descargaron los perfumes de Siria, la iridiscente voz de los esclavos, ébanos cubiertos por el lino del sueño, mientras la lenta noche, en las aguas dejaba desangrados berilos... Silenciosas, las naves descargaron los perfumes de Siria, la iridiscente voz de los esclavos, ébanos cubiertos por el lino del sueño, mientras la lenta noche, en las aguas dejaba desangrados berilos...
[...]

Silenciosas, las naves descargaron los perfumes de Siria, y rota entre la bruma, rasgada, como flores los ojos brillando entre la noche apareciste tú, canoa de seda hundida entre las olas, papiro de alabanzas en el río del sueño, más allá de las grímpolas del torneo, de los regios gonfalones, tú como la siempre derrota del amor hermosa, tú, Oriana...

Reaparecen los símbolos: las naves, los perfumes, la bruma, el agua y el sueño. Y el mito que va más allá de los límites de un antiguo libro de cabballerías. Los esclavos retornarán en la ensoñación de otro personaje. La alusión al ébano y el río del sueño puede cotejarse con el siguiente texto de Bachelard (1994, p. 91) acerca de un cuento de Poe:

Y al llegar el fin, cuando las tinieblas están en el corazón y en el alma, cuando los seres abandonados nos han abandonado y todos los soles de la alegría han desamparado la tierra, entonces el río de ébano, henchido de sombras, pesado de penas y de remordimientos tenebrosos, va a comenzar su vida lenta y sorda. Ha llegado a ser el *elemento* que recuerda a los muertos.

Del río del sueño surge un papiro de alabanzas que es Oriana, que vuelve de las aguas como una Ofelia perdida («y la muerte como Ofelia vestida de luz entre el sordo rugir de los acantilados», Virelai). Oriana, Ofelia, mitos literarios, fruto del sueño de tantos poetas perdidos; figuras

míticas muertas, estatuas frías y ocultas que descubrir y volver a adorar en su perfecta belleza lejana. Pero un nuevo Íbico libera a la estatua de sus velos: «De nuevo, como los blancos pétalos prestos a estallar ungen la sangre, desmorono las sedas de la estatua» ('Eros auté). Y el mito retorna liberado del olvido.¹²

El yo lírico de *Sublime Solarium* busca sus mitos en la erudición. La literatura no es el mundo folclórico donde el mito primigenio explica el cosmos. El mundo literario es el de Henry James o Vorágine convertidos en mitos, junto a personajes como el Amadís de Gaula o la Dafne ovidiana y garciliásiana, que no ánima del árbol. El mito del yo lírico es el mito literario, el relato de un mito. Por eso el mar que constantemente aparece en los poemas es el mundo de la literatura, donde el yo lírico busca el centro poético: «El mar produce cuentos antes de producir sueños [...] El que vuelve de lejos puede mentir [...] El inconsciente marítimo es según esto un inconsciente hablado, un inconsciente que se dispersa en relatos de aventuras» (Bachelard, 1994, pp. 231-232). Por eso el mar es un mar de muertos. Paradójicamente, el mito primigenio del yo lírico es el cultural. En él busca su mundo, la explicación de su identidad y la unión con el Absoluto, que es un Absoluto de Arte. La reconciliación con los orígenes viene del Arte y del Amor. Solo en ellos la anegación conciliadora que es la rosa:

Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs salés de son front gris
Sans cesse il faut qu'il les arrose

L'un est l'Art, et l'autre l'Amour.
(Baudelaire, «La rançon», vv. 5-9)

Nace la rosa, centro del laberinto que buscó Ibn Arabí; transido de amor escribe Jacobo de la Vorágine y ve surgir a Dafne. En el poema se van entrelazando las «figuras en violeta que de la mano avanzan con una gar-

12 Oriana surge en una canoa de seda, como el hada del cuento de Poe, según indica Bachelard (1994), p. 90: «al principio se mantenía erguida “sobre una canoa singularmente frágil, moviéndola con un remo fantasmal”». La canoa es de seda, como de seda está cubierta la estatua («desmorono las sedas de la estatua, acentúo el ritmo de las olas»). Ritmo poético, sílabas como ondas en el mar de la poesía cuando ella se descubre: «un mar infinito donde bogar, y en cuya orilla descubre a la estatua» (Béguin, 1993, p. 240).

denia pálidamente azul» con «la luz violeta de tus ojos»; «estiletes ubérrimos tus ojos» y «figuras que quieren amor entre la niebla» con «es arrancar un punzón como una flor guardada entre la niebla». Violetas figuras y ojos, que son estiletes como un punzón es flor, la gardenia azul que llevan. Si cuando Amadís soñaba en Oriana eran «tus ojos como flores», los ojos que a Vorágine se acercan desde la niebla son la flor pálidamente azul, rosa acuática, brote de la ensoñación.¹³

La memoria sueña. No vuelve el recuerdo del mito de Dafne encerrado en los límites de la estatua: es recreado, acrecido, reescrito. La Poesía es ensoñación y es la Poesía la que ha retornado. Pero es la ensoñación ensoñada. Vuelve la Dafne de los clásicos, la de Garcilaso (en cita, soneto XIII: «A Dafne ya los brazos le crecían»); vuelve la ensoñación supuesta de Vorágine en la ensoñación del yo lírico. Y Dafne, ya vista antaño de nuevo transformada, por Garcilaso, por Ovidio, también ahora aparece renovada, mientras es recordada, como colegiala: «Dafne, escucha, amada mía, yo te he visto brotar de nuevo transformada, góndola o pulsera de carmín como una colegiala muerta de amor entre la hierba tímida del alba...». Vuelve Dafne, y con ella todo el mundo —el otro mundo— de la literatura como escritura, texto. La ensoñación lo es de la literatura. Y llega por la escritura, escurridizo amor («y el amor como una flor muy amarga entre los labios», Virelai...), cuya flor es el libro que leemos

13 «La floración es el resultado de una alquimia interior, unión de la esencia, [...] el aliento, [...] del agua y el fuego. La floración es el retorno al centro, a la unidad, al estado primordial» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «flor»). A esto tenemos que añadir la frecuente mención de los lirios en *Sublime Solarium*: Bachelard indica que «el lirio flota sobre las aguas» (Bachelard, 1994, p. 105). Además, «las flores representan a menudo las almas de los muertos» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «flor»). La flor de Dafne, que es ella misma, es el mito muerto que vuelve, la Poesía resurgida por la propia poesía como labor ensoñadora. Hay más términos asociados a los muertos: el color violeta es también color de la metempsícosis y color del abismo: «esencia misma de la noche y de las tinieblas» (Durand, 1982, p. 211); se menciona también la violeta amatista en el poema. Otros que se encuentran en el libro son los pájaros, el colibrí, la piedra, todos representativos del alma de los muertos (vid. Chevalier y Gheerbrant, 1995). La presencia del azul es elocuente, pues «el color azul no es en esencia otra cosa que un hacerse visible y un primer flujo de luz» (Haas, 1999, p. 33): «el horizonte azul de tus pestañas» (Ibn Arabí...), «las venas delgadas y afilés de Isadora», «besos recoletos y azules» (Virelai). La flor azul es mito literario desde Novalis hasta Luis Alberto de Cuenca; está relacionada con la Madre (la Diosa es la Gran Madre), y así es en Novalis (cf. Durand, 1982, p. 221) y en De Cuenca (vid. «La flor azul» en *Por fuertes y fronteras*).

ahora. La escritura es, pues, ensoñación de otra ensoñación, de otra escritura.

La poesía como brote del acto de escritura es entonces la flor azul. Flor azul es el lino: «aquella tarde de lino o vírgenes egipcias cuando vio en las pupilas de la reina» (Marilyn...); es la gardenia azul, las turquesas de las manos de la figuras en «Jacobo de Vorágine...»:

Figuras violetas que de la mano avanzan con una gardenia pálidamente azul. Sacarían los ojos de un dios si lo tuviesen y turquesas o amatistas en las manos sería como un vaivén de plumas en el ajetreado violoncello que pergeña o tracea el charlestón.

Las amatistas, violetas como los ojos, en las manos, turquesas en las manos como los ojos de un dios, como la gardenia azul de la mano. Los ojos como flores en las manos. Ven, porque la escriben, a la diosa.

A su vez, el cáliz de la flor es una copa. En la aventura iniciática, el encuentro con la dama es hundimiento en los abismos originarios, representados por la copa: «en el seno de la noche misma es donde el espíritu busca su luz y la caída se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa» (Durand, 1982, p. 187). Terrible culmen de la aventura, revelación necesaria para la creación alquímica del poema en el vaso: «allí mueren y resucitan las sustancias para ser finalmente transmutadas en oro» (Eliade, 2001, p. 153). En *Sublime Solarium*, la poesía es el ensueño que lleva al que se mira en ella a otro mundo donde el mito se revela. Es también el centro poético, que es el corazón —también una copa— del yo lírico: «Paseamos plegarias por un mundo encendido, donde es flor la azucena o la forma que tibiamente desmaya los límites de un vaso»,¹⁴ «Llené la copa y te besé muy lento y muy dulce» (Virelai...). Cuando el yo lírico, joven Íbico, recrea «Eros auté», y encuentra los ojos de la estatua: «Será después cellisca de diamantes, copas abarro-tadas en la plata, talud en cuya sima las naves del incienso se detienen, se queman, encienden tenebrarios...». Profundidad de donde vienen los recuerdos como naves llenas de aromas que, encendidas en amor más-

14 Creo que la alusión a la Sonatina de Rubén Darío es clara. Y, como el templo, es centro de revelación: «el vaso es la disminución natural del bájel. [...] el templo, el vaso, el sepulcro y la nave son psicológicamente sinónimos» (Durand, 1982, p. 242). Dentro de una interpretación puramente amorosa, vaso, cellisca y venablo aceptarían un valor erótico.

tico, dan luz al cáliz donde reposan las cenizas, ahora relucientes, de los muertos: «Y un venablo de amor, ardiendo hacia el presente, empuja los recuerdos...».

En el penúltimo círculo, la Poesía es escritura. El yo lírico se encuentra en un laberinto que es el de la textualidad literaria. De él se alimenta para la creación de un texto. Este texto creado es el último círculo que engloba al yo lírico en su acto de creación, y que es el texto que leemos. *Sublime Solarium* es el último círculo que abarca a los anteriores. El texto de textos que un momento, un círculo antes, nos mostraba al yo lírico en su creación. Y así, creación del yo lírico como el yo lírico es creación del texto, *Sublime Solarium* es la epifanía de la divinidad, el círculo que simboliza «la originariedad divina, su capacidad creadora [...]»; en el dislocamiento del centro en el Todo y del círculo en ninguna parte, el círculo experimenta la explosión que hace posible la experiencia de la infinitud» (Haas, 1999, p. 77).

Hay varias alusiones al momento de escritura, Poesía creándose a sí misma. La noche, que hasta ahora ha simbolizado el olvido, es el momento de encuentro amoroso con la reina; alegóricamente, el de la escritura poética. Cuando llega el ocaso y la noche se da el encuentro: «Despide el mar sus vahos en la noche de estío» (Ibn Arabí...); «Al anochecer nos fuimos, al anochecer» (Virelai...); «Oh, aquella noche en Maxim's era como tener entre los dedos una copa de kirsch» (Tango); «Cazador y columnas quiere para siempre teñidas en las sangres de la tarde» (Páginas de Ananga-Ranga). Porque la noche es la abismal profundidad en la que se da la revelación. La noche es necesario tránsito en el ejercicio de quien se inicia líricamente. Por ella es posible la revelación de la palabra poética, la vuelta de los mitos perdidos. La escritura lírica es errancia en lo nocturno: «la noche [...] es la fuente misma de la reminiscencia [...], permite a los recuerdos perdidos "tornar al corazón", semejantes a las brumas del atardecer» (Durand, 1982, p. 209).

Paulo Orosio, con pena de amor, declina su historia; atravesado de amor, Vorágine escribe la suya. Amadís sueña en Oriana. La búsqueda amorosa, el recuerdo que sueña, es escritura. El laberinto se escribe:

Escribiste una carta en tu última noche [...] cuando soñaban en ti los niños del oeste y en tu espalda esculpián con letra deficiente Oh kiss me tender, my love. (Marilyn...); Inestabilidad de un beso en las terrazas y una carta

esbozada en papel de color (Vorágine); Dibujaban las piernas enhiestas galerías, surtidores de mármol que en busca de la nada atauriques emparejaban de rosas sobre las sienes frías (Amadís...); como manos ardientes tracean caracolas y retuerzen las urnas de los fondos donde su luz desgranan aromas como abismos (Ibn Arabí...); la savia macerada por conjuros de diosas en profundas rodillas. [...] en cenefas convierte las voces de las ninfas cuando la nieve ronda entre sus labios [...] mientras yo contemplaba tu luz entre los lienzos [...] porque es el amor cifrar en lejanía (Ibn Arabí...).

Dibujar, cifrar, crear versos (cenefas) con las palabras, los conjuros, las voces que vienen de lejos: «tu voz oí en la sombra como anda un felino» (Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto). Pero que el yo lírico reconoce como suyas, que pronuncia ahora surgiendo de él como recuerdos de palabras pronunciadas en un texto del pasado, cuando era Vorágine o Arabí: «tus palabras, tus palabras de amor como añafiles tibios brotados de mis brazos» (Virelai...). Por eso el mito, la Poesía que regresa del pasado, es texto que vuelve, renovado en nuevo texto. Las hojas en las manos de Dafne son del árbol y son las páginas de Garcilaso: «las hojas en tus manos». Oriana es un papiro: «como flores brillando entre la noche apaciste tú, canoa de seda hundida entre las olas, papiro de alabanzas en el río del sueño» (Amadís...); y así: «enveses de las hojas», «lentas mitologías de dioses o zalemas en faz de terciopelo» (Ibn Arabí...); «el mar con su cenefa de pequeñas hormigas, los papeles pintados del salón de fumar»¹⁵ (Sofiar de sirenas al este de Suez).

Como las antiguas columnas triunfales en honor y memoria de los héroes, el yo poético conmemora también las hazañas de los mitos que recobra del pasado. Pero el mito es un relato que otros ya escribieron: «Una columna se inserta a otra columna, las hojas de la vid, la hiedra ingrata maceran su sentido entre los dientes» (Páginas de Ananga-Ranga). Así los textos se encuentran, se unen: «columnas que se queman» (Ibn Arabí...). Y en esta unión textual entra el poeta: «Cazador y columnas quiere para siempre teñidas en las sangres de la tarde» (Páginas de Ananga-Ranga).

15 Aparece la cenefa en «Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto» y en «Páginas de Ananga-Ranga». El mar es el texto, ese papel pintado con letras como hormigas, ligadas a la palabra y al texto o tejido: «en la última etapa de la creación del mundo, semejante hormiguero se convierte en una boca, de donde salen el verbo y sus soporte material, la técnica de la tejeduría, que las hormigas transmiten a los hombres» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «hormiga»).

Son muchos los poemas, en este círculo, que sienten la literatura como un laberinto de textos a través de metáforas referentes a arabescos, atauriques, enramajes, enjambres de rosas, hojas de acanto. Entre ellos destaca un texto que expresa, al entrar en el templo, el paso iniciático en el mundo de los libros,¹⁶ mundo que es recreación, como anota tras el título: «(Reconstruida casi por completo en 1650 por el arquitecto Francesco Borromini)»:

Sueles al entrar sentir el vaho pesado del incienso en el oro, los gruesos capiteles, infinitos trenzados de madera y de piedra donde abren sus libros inmensos, vacíos, santos muy relevantes e ígneas doncellas...

Admiras el brillo de los cálices, amatistas enormes de las tierras de Nubia, hornacinas, telas y brocados relucientes donde el fuego se ahoga, púrpura verde en altos baldaquinos, el peso de la plata de los siglos, mosaicos y arquerías, encendidas columnas salomónicas...

Sientes después un dardo contra el pecho (Basílica di San Giovanni in Laterano).

Los libros de santos relevantes e ígneas doncellas pertenecen a una biblioteca que es un laberinto, o un arabesco:

El arabesco en el arte es el mismo fenómeno que la vegetación en la Naturaleza. El arabesco nace, crece, se anuda, se exfolia, se multiplica, se vuelve verde, florece y atrapa en sus ramas todos los sueños. El arabesco es inconmensurable; tiene un inaudito poder de extensión y crecimiento; colma los horizontes y abre otros nuevos horizontes; [...] es una conmoción. Podemos distinguir a contraluz, detrás del arabesco, toda la filosofía; la vegetación vive, el hombre se panteiza, se construye en lo finito una combinación de infinito y, ante esta obra donde hay cosas imposibles y cosas verdaderas, el alma humana tiembla presa de una emoción oscura y suprema (Victor Hugo, 1989, p. 109).

Como el arabesco recoge en el arte el laberíntico bosque, así este es templo, espacio de la memoria textual y mítica que brota en la intimidad del poeta: «el bosque es centro de intimidad [...] como la catedral» (Durand, 1982, p. 239). Entrar en el arabesco de la textualidad es penetrar el

¹⁶ «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. / Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténèbreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (Baudelaire, «Correspondances», vv. 1-8). La Naturaleza es bosque de símbolos y correspondencias transcendido en templo. El héroe que busca el claro del bosque llega al sancta sanctorum del templo.

santuario sagrado de la Poesía divinizada, en la basílica de San Juan de Letrán: «la idea del santuario que reproduce en su esencia el universo, se ha transmitido a [...] la basílica» (Eliade, 2000b, p. 25).

En el centro del laberinto, el cristal: «manifestación inmediata de la divinidad» (Eliade, 2001, p. 20). La Poesía, ahora mundo de textos, de libros, es vidrio. Mientras Oriana no aparece ante Amadís, el cristal es ininteligible o está vacío: «mientras el miedo y el viento en el cristal del solo cabalísticos signos dibujaban...». Igual que los libros de la basílica de San Giovanni hasta el momento en que el yo es atravesado por el pasado que vuelve. Pero tras el encuentro se produce la iluminación: «La noche en Pago-Pago y me enseñó sus labios como un libro pequeño de perfumes añejos, como cristal de Sèvres y delicado olor de las hierbas de Gales» (Soñar de sirenas al este de Suez); «Encender levemente una lámpara una noche, esclavos liberados en tu cristal de sangre» (Homenaje de sombras a Bussy-Rabutin).

En el último círculo, que abarca todos los vistos hasta ahora, el cristal es el mar y el mar es *Sublime Solarium*. La terraza más alta: «al alcanzar la terraza superior, el peregrino realiza una ruptura de nivel; transciende el espacio profano y penetra en una “región pura”. Nos hallamos en presencia de un “rito del centro”» (Eliade, 1999, p. 46). Aquí se halla la diosa —mito hecho eterno: Marilyn— poética: «aquella niña rubia que amaba los caballos y bailaba desnuda por las tardes como un paje pintado de alhelíes en un solarium verde de cristal» (Marilyn Norma dulcis amatrix).

En definitiva, encontramos una alegoría doble que encubre una búsqueda doble: un yo lírico del presente recuerda una historia de búsqueda del amor, su hallazgo y su pérdida (hasta ahora hemos tratado el primer aspecto, el encuentro amoroso). Se confunde con esta la misma memoria de amor y pérdida de personajes que pertenecen al mundo literario. Y esta búsqueda recordada es laberíntica. A su vez, el recordar presente es también búsqueda laberíntica que encierra a la primera, pues se pretende recobrar, por medio del recuerdo, lo que una vez se tuvo, se perdió y ahora se recuerda. Por su parte, la búsqueda recordada también podría ser memoriosa (Amadís recuerda; Vorágine y Orosio son historiadores), además de laberíntica, que es el sentido directo de la alegoría: un caballero busca y encuentra a su amada.

En el plano oculto, la historia de amor y pérdida es poética. Es el hallazgo del logro poético por parte del yo lírico. Este logro le permite atravesar el tiempo y, en una suerte de metempsícosis, sentir el afán y el gozo, las dudas y las búsquedas de autores anteriores. Al lograr asimilarse a un personaje del mundo literario, al rescatarlo del mundo de los muertos, consigue traer a la Poesía y unirse a ella, y ser poeta y nuevo integrante del mundo de la literatura; sentir el gozo que otros escritores sintieron en el pasado. Ser ellos, al ser poeta, y ser poeta porque pudo ser ellos. La búsqueda (por la memoria que escribe) actual es la misma que la que llevaron otros, y se unen todas en un solo hallazgo. El del poeta encierra —círculos concéntricos del laberinto— los de los poetas anteriores. Es un afán creativo que se da por la imaginación soñadora; ensueño de los textos que estos y otros autores del pasado crearon. Esta búsqueda es externa, por tanto, pues son textos existentes en la realidad; y es interna, pues están en el corazón del poeta que los unifica, y de él brotan en la creación soñadora y poética. Como son ensoñados, surgen acrecentados, transformados: y un Vorágine enamorado escribe una áurea leyenda de Dafne.

Sublime Solarium es el fruto de la búsqueda, la flor que es la copa y el corazón. Es el propio corazón del poeta, porque, si en él estaban los mitos, ahora están vivos en el libro que leemos. En la terraza más alta danza la Poesía revelada por el ejercicio poético. *Sublime Solarium* es el centro buscado y, a la vez, el círculo más amplio que engloba todos los demás. El poeta ha caminado por el mundo de los muertos y ha encontrado los mitos en sus barcas. Solo al hallar y escribir el centro pueden ellos vivir. Por eso el centro del laberinto es también su salida, el círculo periférico: *Sublime Solarium*.

El sueño de las sirenas

Atado
a la letra
que desvela el horror

(J. I. M.)

La unión erótica simbolizaba la fusión mística con la Poesía, a través de la fusión mítica que vence al tiempo: «Ra-Harakté [...] No vengas / mañana» (Páginas de Ananga Ranga). El tiempo, simbolizado por el movimiento del Sol, siempre retorna: «Siento el claror, midons, como sangre

tibia sobre un pequeño / puñal...» (Alba). El yo lírico pronto aprende que la forma de escapar al devenir temporal es hundirse en la eternidad de la muerte, en la aniquilación del yo: es el precio de la unión ritual con el Absoluto poético. No se vuelve renovado en luminoso héroe dominador del tiempo.

La muerte iniciática, promesa de identidad, se convierte en muerte eterna en los abismos poéticos. Atemorizado, el yo lírico optará tras esta etapa por el simulacro de un rito iniciático que ya solo es mito cultural, periódico e inútil, como lo es la fusión mítica, ya mero objeto metaliterario. Frente a la poesía como imaginación o rito enajenador, optará por la poesía como ficción o juego, sobre cuyo dominio construirá su identidad. Habiendo entendido la creación poética como rito que llevara al dominio del tiempo por el poeta o héroe iniciado, el triunfo del devenir temporal es sentido como fracaso poético.

El paraíso encontrado en el último y central círculo —el pendiente—, aquel que permitía el amor por el que salir renacido del laberinto, acompañado de tantos otros personajes del pasado que renacían, pronto desaparece: «Quebró la seda que cautos nos cubría, y efímero el júbilo, muerto quedó ente la húmeda hierba como un pequeño pendiente que falto de su lumbre, deja de brillar...» (Alba).

Dafne recobrada como una pulsera entre la hierba tímida del alba deja pronto de brillar entre la húmeda hierba. El mar de la muerte de donde volvían los mitos del pasado torna a tragarse a sus habitantes, que desaparecen con su barca entre sus pliegues. Se escapa el mito, se pierde la memoria, y no hay imágenes para la poesía: «¿Cómo tornar a vivir las cosas que se han ido? Y siempre solos. Las luces de las naves enrojecen las olas, y el mar, sin imágenes, es un hondo vacío...» (Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana).

«Soñar de sirenas al este de Suez» es una alegoría del fracaso de la creación poética. Aparecen los mismos símbolos conocidos: un caballero amante, sus armas (sus pistolas de nácar, el rifle en la vitrina); la amada-mito, asociada al árbol y a los velos nuevamente; la voz de la musa que llama y la cercanía de la noche: «Al llegar a Pago-Pago las palmeras acariciaron las manos de Lady Tolway, la frágil muselina de su pañuelo malva que en la tórrida brisa era como una llamada de olifantes con voz crepus-

cular». Se produce el encuentro: «Sus ojos resplandecen con el fuego de un dolmen y sus brazos desnudos son como amar perfumes, canoas y guirnaldas de nimbaéreas para un dios del mar». Como en «Amadís...», surgen los ojos de la amada mítica, nombrados los perfumes de la memoria, las canoas en que vuelven los muertos del mar del olvido. Alcanza el caballero la terraza más alta, el vaso o la copa que es como la boca inspiradora de la poesía, la anegación extática en el mar poético. Y sin embargo la amenaza del tiempo permanece y anuncia el final del encuentro: «la piel de las náuticas es como el mar que muere», «y los vasos de whisky como bocas de ámbar a punto de expirar», «la virgen de ojos malva morirá en plenilunio y el llanto del guerrero es como si una trompeta en la azotea dibujase en el cielo con uñeros de plata: Lady Tolway os amo, no me amasteis y deseo acabar». Lady Tolway vuelve a la muerte de donde, como Oriana, surgió: «morir con violines de nubes cuando el barco se hunde y el tarot que com-praste predice soledad».

La desaparición del mito literario es sentida como el fracaso de la escritura. Las sirenas son las poetisas del mar, traen el pasado como otro mundo de dicha recuperable con la belleza de sus cantos. Vermeule habla de «las facultades de las divinidades marinas para revelar el pasado; el futuro no es de su competencia y el presente estaba colmado de pesar: el reino de los muertos incorporaba los días más dichosos transcurridos. Esta es también la carga de la música o magia para salir de la mar o atravesarla, el canto de las sirenas [...] que poseían las facultades de la música, de tocar el caramillo y la flauta lastimeramente [...] según se fueron convirtiendo gradualmente en las “Musas de los Infiernos”» (Vermeule, 1984, pp. 325-330). Como los poetas, las sirenas sueñan, si atendemos al título del poema. La historia de Lady Tolway es el sueño de las sirenas, y el soñar —el poetizar— del poeta: «Las sirenas en el arte y los poetas en la vida real [...] con sus músicas, tranquilizaban al oyente de su propio renombre y evocaban imágenes del pasado para la generación presente» (ibíd., p. 331). Hubiera querido el poeta escribir su poema con el mito renacido: «Aquellos ojos de amatista que fuera hermoso rasgar con un cuchillo por teñir con la aurora las hojas del baobab...».

El personaje recobrado desaparece, y la labor poética no logra eternizarlo: «olvidar los placeres tan suaves de vivir en acuarios [...] y olvidar que se vive de noche y la flor del tamarindo no florece en el mar».

Ya no hay solarium verde de cristal, ni ensoñación, ni flor brotada. Los poetas lamentan la brevedad de su amor: «Amor de porcelana. El mar aquella noche era una espalda bruna, un topacio brillaba y en las playas desiertas los cóndores incaicos con trinos de sirenas se mejaban llorar...».

Lady Tolway no es solo el paraíso recobrado y perdido. Como figura femenina está asociada a la Musa y la Luna. Se hunde en las aguas en plenilunio, y el caballero no la sigue. Querer rasgar sus ojos para teñir con su color las hojas es querer dominar el misterio para la forja de su propio yo y de su propia escritura. Villena explica el significado de «Este de Suez», allí donde la imagen se une al discurso a mayor gloria del poeta:

El *Este de Suez*, según la vieja expresión inglesa [...] El encuentro con Oriente viene así a completar una visión del mundo. Permite una fusión de dos animologías distintas (acción frente a contemplación, construcción frente a fugacidad, masa frente a difuminado, o discurso frente a imagen) [...] o el viaje por la palabra y la escritura son una nueva búsqueda vital, humana, intelectual de un hombre nuevo, de un hombre realizado [...] El hombre superior y realizado. Los logros del arte —que implica tal postura— y el aliento contracultural se aúnan. [...] Y esos elementos (personalismo, ser conciencia, gozo, experiencias nuevas, búsqueda de sí, posibilidades de arte) son el camino de la contracultura. La tentación del horizonte. El complemento y la inquietud de las lejanías... (De Villena, 1975, pp. 81-89).

Y así, al este de Suez, el mar del otro lado lejano queda vacío de sirenas, solo simuladas, huidas por el «hombre superior y realizado», que da la primacía a la palabra sobre el canto:

Las Sirenas prometen órdenes de comprensión, de paz (armonías) que transcinden el lenguaje. El animal de lenguaje, el hombre, acorazado en su voluntad de poder que es la gramática y el lenguaje, debe resistir. Tiene que ensordecerse a las insinuaciones de la canción. De otro modo, será arrastrado fuera de sí mismo —el movimiento extático— hasta algún irremediable sueño de la razón. [...] El sonido siempre está amenazando con atraer tras él, con la fuerza de la marea menguante, las serviles estabilidades del sentido. Lo hace en cada juego de palabras, en el torrente y los remolinos de las asociaciones de palabras. La gran poesía es, de una forma muy exacta, aquella en que este murmurar del regreso a casa de la marea musical está hecha para enriquecer, para profundizar la vida de la palabra. Un poema de verdad [...] es aquel en que Odiseo pone palabras observantes al canto de las Sirenas (Steiner, 1989, p. 241).

Y, no obstante, ignorante de su cobardía,¹⁷ el caballero queda desolado.

Hay un segundo círculo que abarca a este y que viene dado por la instancia superior del título. Se vio que el mito era literario. Se encontraban así dos elementos: el personaje protagonista del mito (Dafne, por ejemplo) y el relato en que se inserta, creado por un autor (Ovidio, Garcilaso). La ensoñación poética no consiste solo en traer el personaje-mito, sino el relato literario-mito. Y, ligado a él, al autor-mito.

En «Soñar de sirenas al este de Suez» encontramos nuevamente la asociación de poesía y textos de la historia literaria. Los labios de Lady Tolway son el libro y el cristal que descubren su secreto: «me enseñó sus labios como un libro pequeño de perfumes añejos, como cristal de Sèvres». La poesía es recreación, pero recreación de un relato literario: «El poeta estaba adiestrado en la nigromancia y en el mito y, al igual que un profeta marino, podía satisfacer la curiosidad humana por el pasado, liberando al difunto a nuevas acciones y nuevas conversaciones, o creando una nueva vida pasada para aquellos cuyos nombres y hechos se había olvidado» (Vermeule, 1984, p. 331).

Es interesante constatar como las sirenas, a su vez, han sido también soñadas y perdidas: «contemplando por fin, faltos de niebla, el lugar o los cuerpos de sirena, nícticas amantes que en otro tiempo amamos.... [...] el mar como tus ojos, recuerdos de sirenas en noches de abalorios o de espumas de ónix y después, cimitarra de luz que se pierde en la tarde, después de los magnolios viene siempre el olvido...» (Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto). Se quiere recuperar el personaje mítico, pero también el relato que lo contiene, y el autor —poeta, sirena— que lo creó. Este poema es un soñar de sirenas. Pero las sirenas se pierden en el mar. En este sentido, es sugerente comparar este poema con la égloga III de Garcilaso

¹⁷ La interpretación de Blanchot es opuesta a la de Steiner: «Las Sirenas [...] conducían al navegante hacia aquel espacio en donde el cantar empezaría de verdad. Por lo tanto, no lo engañaban, llevaban realmente a la meta. Pero, tras alcanzar el lugar ¿qué sucedía? ¿Cuál era ese lugar? Aquel en donde sólo era posible desaparecer [...] Ciertamente Ulises las venció, pero ¿cómo? Ulises, la terquedad y prudencia de Ulises, esa perfidia suya que lo condujo a disfrutar del espectáculo de las Sirenas, sin riesgos y sin aceptar sus consecuencias, ese goce mediocre, cobarde y quieto, calculado, como corresponde a un griego de la decadencia que nunca mereció ser el héroe de la Ilíada» (Blanchot, 1969, pp. 9-10). Esa es la cobardía del yo lírico.

(recordado por su parte en «Jacobo de Vorágine») y ver sus paralelismos. También las ninfas tejieron (o soñaron, como las sirenas a Lady Tolway y su lastimero pretendiente) historias míticas de los malogrados amores de Venus y Adonis, Dafne y Apolo, Eurídice y Orfeo, junto con la de Elisa y Nemoroso. Ese pasado es recuperado como arte en el tapiz. Y vuelve a perderse cuando las ninfas se sumergen en el agua. Así, tapiz y ninfas desaparecen. Por tanto, intentar recrear, por ejemplo, la égloga III de Garcilaso (*¿es este «Soñar» un intento de ello?*) supone también una recuperación efímera. Autor y égloga se pierden como las sirenas y su soñar, como las ninfas y su tapiz.

Fracaso de traer a Dafne, pero también a Garcilaso. Y fracaso de disfrazarse de Vorágine para revivirlo y hacerle amar a Dafne como la amó Apolo, de crear una historia nueva para él, en la que reescribe mitos clásicos como hiciera Garcilaso, quien reescribió a Ovidio (a su vez recreador de mitos en sus *Heroidas*).

En este sentido, el de la imposibilidad de recuperar al autor mítico y, por tanto, de que este vuelva a vivir ese efímero encuentro amoroso con la poesía, y, paralelamente, de que el yo lírico actual que también la encontró por un momento pueda volver a encontrarla (por sí mismo o por la búsqueda de otro héroe futuro que lo traiga a la vida), es especialmente interesante el poema «Cántico de Amene, sacerdote de Hathor en Dendera: 106 a. de J. C.» Es una recreación de cualquiera de las súplicas que contiene el *Libro de los muertos*. Pero ya se intuye que cualquier recreación es fallida, y este poema lo expresa una vez más.

El sacerdote, navegando en su barca por el mundo de los muertos, desea reunirse con Hathor. Es esta una plegaria de aquel que va por un laberinto buscando a su musa, tal como en el primer poema de *Sublime Solarium*. Y así encontramos también una plegaria en el *Libro de los Muertos*:

Fórmula para estar junto a Hathor:
Palabras dichas por N:
«Soy uno que ha llegado puro, un sacerdote ias
Ihy, Ihy, yo estaré en la comitiva de Hathor»
(Lara Peinado, ed., 1993, p. 175).

El sacerdote de Hathor (ias) invoca a Ihy, el músico, hijo de Hathor. Como los poetas que recrean, los sacerdotes escribieron y acrecentaron las ancestrales plegarias a los dioses en el *Libro*. Amene es, pues, el iniciado en

poesía que, muerto, navega buscando a su diosa. El poeta gozó ya unión con ella. Nuevamente nos encontramos ante la historia que conocemos de amor perdido, y con los mismos símbolos:

Verde brota la hoja en los labios del niño, azufre o piedra, la lanza del guerrero es de la sangre, del abrazo y del amor, verdes las hojas, río de atardecer envuelto en sangre. Mas la lanza se quiebra y el guerrero es ceniza...

Espléndida, la diosa del sicómoro, embellece de ajorcas a las núbiles niñas... labios arrancados de las plantas, ríos que de los ojos brotan, montañas de luz como sus manos que una flauta pergeñan en las grutas del alma. [...] Mas la espada es del viento, y el beso sobre el mármol es un dardo en la nada....

Porque la iniciación implica la muerte. El poder del guerrero se quiebra como su lanza, él se disuelve en cenizas. La hoja brotada de los labios es del color verde de la muerte.

Comentamos ya la fusión mítica entre el yo lírico y un personaje del mundo literario por medio de la utilización de una máscara: el yo lírico se transforma en Amene. Además el presente se asemeja al pasado; ese guerrero que se transforma en ceniza por el tiempo, su arma (recordemos también la pistola del caballero en «Soñar de sirenas al este de Suez») y la barca de Amene se recogen en la actualidad de «Hay ceniceros vacíos en la mesa y revólveres solos. Cuando / un auto verde esmerila el bulevar sabes que todo se acaba». Por esto, el mismo fracaso que como poeta pudo Amene sentir lo siente el yo lírico: «Sé que no retorna el camino. Sólo una vez el vidrio de las fuentes, la plata y el oro deshechos en sangre y luz sobre las viñas. Tus ojos de astro, oceánida flor, sólo una vez como vaso triste o espuma». La plegaria de Amene es así la del yo lírico. *Sublime Solarium* es un nuevo *Libro de los Muertos*.

Pero Amene no vuelve. Es el sacerdote-poeta, pero es también el mito que va sobre la barca —como Oriana— y que intenta regresar: «Podían navegar en la barca solar, junto a Re, ganándose así la eternidad, y si lo deseaban podían reaparecer en la Tierra, en su tumba, cuando su bai o alma se unía al cuerpo enterrado o a la estatua que lo representaba» (Lara Peinado, ed., 1993, p. XXX).¹⁸ Sin embargo, en *Sublime Solarium*, el nuevo *Libro de los Muertos*, Amene no puede volver y queda dando vueltas por el Infierno: «¡Señor del país sagrado, otórgame caminos, y en el oscuro cuida los viajes de mi alma!».

18 Recordemos: «desmoronó las sedas de la estatua» ('Eros auté). La estatua es el mito como relato y como poeta que lo relató.

Sharon Tate murió en 1969. Y Sharon no puede eternizarse en mito como pasara con Marilyn en «Marilyn Norma dulcis amatrix». Sharon queda en la muerte para siempre atada a la barca:

Sharon murió por la noche.
Oh Libro de los Muertos...
Sangre y rumor en la barca.

Ni Amene ni Sharon vuelven a la luz. Como ellos en la barca de la muerte, así el yo lírico en el auto verde: «en la conciencia contemporánea informada por el progreso técnico, la barca se ve a menudo reemplazada por el automóvil» (Durand, 1982, p. 237). Por la identificación con la máscara, el yo lírico sabe que tampoco volverá, muerto como ellos.¹⁹ No re-encontrará el centro del laberinto, la poesía («sólo una vez como vaso triste o espuma»), y tampoco habrá otro poeta que lo salve, que lo saque de la barca. Porque no hay fusión mítica, solo hay fusión en la muerte. Eternamente en la muerte con Amene y con Sharon.

Hathor es diosa del cielo y diosa funeraria. Puede adoptar forma de vaca, y otorga la eternidad: «un bajorrelieve egipcio nos muestra a la diosa Hathor encaramada en un árbol y alimentando con el brebaje de eternidad al alma del muerto [...] por mediación del brebaje sagrado, el arquetipo de la copa va a unirse a las mitologías arborícolas [...] el vino [...] por su color rojo, es una rehabilitación tecnológica de la sangre» (ibíd., p. 247). Sus cuernos se asemejan al sistro sobre su cabeza, que la representa. Y ambos son, como la barca, reflejo de la luna: «la morada sobre el agua, la barca, la nave o el arca [...] puede sugerir igualmente la rueca de las hilanderas o los “cuernos” de la luna» (ibíd., p. 237). Y el sonido del sistro es como el del mar, como el de la vaca Hathor («el mugido del mar como el de los bóvidos», ibíd., p. 73): «Negro era el cielo como los fondos de las copas, y el légamo verde de las olas, con rumor de sistro, golpeaba la barca...».

19 En *Sublime Solarium* encontramos el yo lírico ligado a elementos que participaban en el rito mortuorio. Así, el soñador estaba asociado al lino, como vimos (Marilyn, Amadís), a los perfumes del recuerdo, y se pone una máscara, tal y como explica Lara Peinado: «sobre el rostro del difunto se depositaba una máscara y sobre su propio cuerpo se entremezclaba una serie de amuletos y de papiros de tipo mágico con los centenares de metros de bandas de tejidos de lino, impregnado en resinas, aceites y perfumes muy variados que lo envolvían» (Lara Peinado, ed., 1993, p. XXIX). Un poeta muerto entre olor de muertos.

Pero es que Hathor fue identificada con Isis en época tardía, y «el sistro de Isis [...] representaría el disco lunar» (ibíd., p. 31). Son diosas asociadas a la Luna, al igual que Thot, divinidad lunar y creador de los jeroglíficos («Se representa a Thot como un ser con cabeza de ibis, con corde con un creciente lunar», Guirand, 1960, p. 31). Hathor promete la eternidad, no el retorno heroico a la vida tras el conocimiento de una verdad. El yo lírico interpretó de esta última forma su descenso particular a los infiernos: «toda iniciación es una victoria sobre la muerte, es decir, sobre la temporalidad; el iniciado se proclama “inmortal”» (Eliade, 2001, p. 158). Como los griegos, y como los herméticos, esto es lo que pretendió el yo lírico con la escritura, plena de símbolos y alegorías, de *Sublime Solarium*:

Para Plutarco, los misterios de Osiris eran un medio de alcanzar la verdad filosófica que podía lograrse gracias a la sabiduría de Isis. La diosa salvadora guiaba a los iniciados al conocimiento del ser supremo. [...] este regreso a las fuentes de la sabiduría egipcia ponía el acento en los caminos tortuosos que conducían hacia una verdad oculta que había que desentrañar por medio del recurso a la alegoría y el simbolismo. [...] se insistía especialmente en el carácter esotérico de este proceso de aprendizaje, que requería de una verdadera iniciación de carácter místico [...] perseguían como último fin la divinización del hombre a través del conocimiento del único dios [...]. El hermetismo debe su nombre al hecho de que consideraba al dios Hermes —identificado con el egipcio Thot— el revelador de la sabiduría divina por medio de la cual los hombres podían alcanzar la divinidad (Gómez Espelosín y Pérez Largacha, 1997, p. 110).

La escritura de Thot puesta al servicio de la verdad, no de la poesía: «muchos —si no todos— griegos que tuvieron conocimiento de Egipto y escribieron sobre su escritura, debieron [de] conocer la existencia de una literatura, pero solamente transmitieron su simbolismo de acuerdo con las ideas platónicas» (ibíd., p. 147). Es una visión viciada que olvida el origen de la escritura: «la onda es la animación íntima del agua. Es también la figura del jeroglífico egipcio más antiguo» (Durand, 1982, p. 93). Porque Thot, como la escritura, significa olvidar los límites: «la etimología de la palabra egipcia que significa Hermes, Thot o Toout, tendría por origen en el primer caso una raíz que quiere decir mezclar, suavizar por la mezcla; en el segundo, reunir en uno solo, totalizar» (ibíd., p. 288). Escribir es disolverse en el agua, perderse en el verde cristal.

La escritura no conlleva salvación personal, sino muerte. Para los egipcios el recuerdo del nombre mantenía la existencia. Su olvido entregaba al

sujeto al no ser. Este poemario está pleno de nombres, pero el nombre propio no salva a los poetas de morir:

Alguna vez te dije que no quería volver más a Kensington, a su voz como la niebla, a los cuatro gorriones que ahorcabas a un dosel de cera mientras la sombra recitaba en tus ojos poemas como luces y John Donne había muerto en la páginas estela de cometa...

[...]

Jamás a Kensington. Tienen sangre las rosas, las púrpuras se quiebran, la dicha es piel de sierpe entre la hierba y —tú ya lo sabes— Henry James ha muerto...

Ahorcado el afán de elevación de los pájaros, aniquilados por la voz —niebla, sombra— que inspira los poemas. La púrpura alquímica, la rosa mística, se logran solo a cambio de la muerte del poeta («El ruiseñor y la rosa», O. Wilde *dixit*). La voz de la sombra como el rumor del sistro de Hathor, la sangre en las rosas como la sangre en la barca verde de Amene. Verde la barca y «verdes las hojas, río de atardecer envuelto en sangre». Sangre como el vino que Hathor escancia a sus muertos; sangre y verde como el veneno de la reina de Ofir: «Oh reina, cuán triste es en verdad el aliento de tu sangre en mi vida, algas verdes en la más húmeda púrpura de tu corazón».

Y, paradójicamente, de los efectos del desastre hará el yo lírico justificación para la creación lírica. Las referencias a Sharon Tate, los revólveres, el coche verde atravesando el bulevar como en las viejas películas del cine negro, remiten este poema a las claves de la ficción. Se vio arriba que el yo lírico simboliza con la copa la poesía creada. El cielo de Hathor se encierra en el fondo de la copa («Negro era el cielo como los fondos de las copas, y el lágamo verde de las olas, con rumor de sistro, golpeaba la barca»). Olas verdes como el auto verde, isomorfo de la barca y de la copa: «Cuando un auto verde esmerila el bulevar sabes que todo se acaba». Poema que lleva en sí mismo su término, verde como las olas de muerte verde que lo golpean a medida que sus versos avanzan, como olas, a su fin. Poesía que desaparece en el momento de su aparición, Poesía que escapa al forjarse el poema, las palabras, como aparece el auto de una película y todo se acaba. Acaba el poema, pleno de nombres y de mitos (Sharon, *Libro de los Muertos*), que son llevados por una ficción.

Todo el texto del poema es el contenido de esa copa. No es posible salir de ella. Solo se puede revivir dentro de esa copa, y solo dentro de ella

es posible la recreación poética. La palabra no tiene poderes mágicos, ni hay reencarnación: solo ficción. No se accede románticamente al Absoluto más que por el hechizo de una simulación. *Sublime Solarium* no es el *Libro de los Muertos*. Sus esperanzadas plegarias²⁰ no encuentran oídos más allá de sí mismas. Frente a la poesía inasible, que se desdibuja al figurarla y solo amorosa en la muerte, el yo lírico prefiere la poesía como ficción, comolevantamiento ficticio de los nombres.

En «Aeneidos liber IV, 1971» el yo lírico se presenta como traductor del libro IV de la *Eneida*, que narra el fatídico amor de Dido por Eneas. El poema refleja el acto de traducir —y alternan versos latinos con versículos que podrían ser supuestamente fragmentos traducidos— junto a los pensamientos del traductor al verterlo. Pero el yo poético también puede ser Virgilio, expresando sus sentimientos respecto a lo que poetiza, y sobre sí mismo como poeta. Por la fusión de ambos, se presenta la poesía como traducción o, mejor, como versión, es decir, recreación. Y se enjuicia metapóeticamente su virtualidad.

El yo lírico se muestra a sí mismo en su acción de escritura: «los versos que escribo a la luz de la lámpara mientras el universo todo se transforma en copero...», «se apagan las antorchas por la lluvia, el cielo de la tarde donde escribo tibiamente se apaga». Es el momento de inicio y de fin de la escritura. Y en el ínterin, hallamos la dúplice historia de amor que conocemos, en su interpretación erótica y poética. Mientras el yo lírico traduce y conoce así la historia de Dido y Eneas, se identifica con ella y lamenta su amor perdido. En el segundo plano, la fusión amorosa es encuentro poético, y también este termina. Gozo y pérdida en unos versos que podrían ser dichos por Eneas a Dido o, en el otro círculo, por el traductor a su mito poético:

Resuena entre los juncos una flauta mientras tules se quiebran en plegarias de incienso, las ramas del arak más débiles como barcas de blanco que en noches de relámpagos iluminar supiesen los ríos de tu cuerpo.

[...]

20 «Déjame conducir la barca y sujetar sus cordajes para que pueda salir de este fúnesto país en el cual se desequilibran las estrellas y caen de bruces sin que puedan ascender (de nuevo)» (Lara Peinado, ed., 1993, p. 67).

Llora Dido lenta en la penumbra de su cuerpo y se escapa la dicha como huye en la montaña el rumor de los besos, las popas de los teucros en lontananza brillan y las olas maderas como conchas murmuran en la espuma...

Como Dido a Eneas, así Virgilio pierde su poema, y sus mitos (Dido, Eneas) se escapan de sus manos; e igualmente el yo lírico concluye la traducción y pierde el texto traducido —se olvida otra vez al mítico Virgilio— y su propio poema-traducción. Se pierde el mito (Dido, Eneas), el autor que lo recreó (Virgilio), y el nuevo autor-traductor que desea recuperarlo (el yo lírico). Así, también él desaparece. Pero esto ya se vio en el poema tratado anteriormente. Quizá aquí lo más interesante sea el planteamiento metafísico de la poesía.

«Invenciones, paráfrasis, traducción que desliza en circunloquio breve las ansias y temores que ocultan los poetas»: toda creación poética es versión de otra. Un poema mira a otro, y juega a descubrirlo, a ensancharlo, a mostrar sus más sugerentes detalles. Un poema es desvelamiento de lo oculto en otro poema. Si la poesía es ocultación, expresión disfrazada, escondida, simbólica, la poesía que indaga en la poesía —como el poema en el laberinto— es traducción y, en ese sentido, desvelamiento. O doble ocultación. Al traducir, se disfraza una expresión críptica en una lengua desconocida con otra expresión en una lengua conocida. El poetizar sobre poesía, nueva versión, es quizás cubrir una expresión jeroglífica con otra igualmente misteriosa.

Para los románticos, la escritura sobre la escritura —tanto la crítica como la traducción— es el medio de alcanzar el Absoluto estético, ideal que original y traducción aspiran a representar:

Toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte, o bien —lo que significa lo mismo— es incompleta frente a su propia idea absoluta. Novalis [...] a propósito de cierta clase de traducciones a las que denominaba míticas, dice: «Estas representan el carácter acabado y puro de la obra de arte individual. No nos dan la obra de arte real, sino el ideal de la misma. Todavía no existe, según creo, ningún modelo cuajado». En la medida en que aproxima recíprocamente crítica y traducción, tal vez Novalis piense en una permanente transposición mediática de la obra desde un lenguaje al otro, una concepción que, partiendo de la naturaleza infinitamente enigmática de la traducción, resulta tan lícita como cualquier otra (Benjamín, 1995, p. 106).

Y ciertamente los poemas de *Sublime Solarium* son supuestas traducciones de textos de Vorágine, Ibn Arabí, Orosio, Bembo, etc. Trasvasar a otra lengua es descubrir una luz escondida y acrecentar el acercamiento al

Absoluto con la propia versión. La recreación es, en consecuencia, un ahondamiento en la esencia universal que la creación poética busca. La depuración de esa analogía que los poetas creyeron encontrar entre sus ritmos y los cósmicos: «Al amor pertenecen las nieves de tu espalda, los arcos de tus cejas, ese afán invisible de atravesar el cosmos cuando incide en tus uñas el fuego más dulcifluo de mis trémulas lenguas».

En realidad, para los románticos la poesía se escribe a sí misma. Cada autor es parte de ella, y entra en un trance por el que siente y aprehende ese absoluto poético:

Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje (Paz, 1993, p. 109).

Pero ahora el yo lírico sabe que ese desciframiento del universo es engañoso. Para quien escribe, el cosmos se transforma en Poesía: «tan grácil es el cuento, aventuras de vida narradas por Eneas o más allá de la débil cintura, los ramos de acanto, de los versos que escribo a la luz de la lámpara mientras el universo todo se transforma en copero... Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae». Fatuo hechizo que no supera la copa del poema: «Infelix Dido, vaticinios que habitan los bordes de una copa». La escritura es sueño, pero como lugar de sombras. Es tan engañoso el cuento de los versos que el yo lírico sabe de la vanidad del poeta que cree que el ritmo de sus versos, también cuento o cómputo acentual, transcribe el ritmo cósmico: «la vanidad del vate que en versos encerraba el ritmo de las ondas».

La poesía no puede traducir el ritmo universal, no puede —como recreación— aumentar el Absoluto o acercarse a él. Al traductor se le escapa el texto traducido y el texto resultante de la traducción. Por todo esto, la búsqueda es ahora sin esperanza: se enciende el corazón —el bosque, el laberinto— del héroe, pero sabe que no se encuentra la eternidad: «Oh, latiendo está mi corazón como un fulgido bosque entre las tristes flechas de tu inútil faretra! [...] y yo ignoro otra vez por qué intento caminar este inútil camino...».

Para alcanzar el talismán de la eternidad hay que pasar el río: «Volvemos a encontrarnos con dos aguas: externamente la Estigia, agua de muerte, que Eneas podrá pasar sólo después de que haya llevado a la sacerdotisa la célebre rama dorada; y más adelante el Leto, agua de vida, olvido, renacimiento, donde el iniciado debe introducirse para regresar a la vida nueva» (Santarcangeli, 1997, p. 172). Evidentemente no es la pluma de la poesía la rama dorada ni la varita mágica. Aunque el yo lírico tome su voz, no es Eneas, y su camino sí es inútil. No se pueden atravesar la aguas. No será su poesía la que consiga alcanzar a los teucros. El suicidio de Dido es insinuado en una traducción cuyo sentido es otro. El yo lírico abandona la poesía como médium de eternidad. Se aleja el mito sin remedio. Y si ha intentado exprimir los textos literarios en busca de su musa —el Mito, la Poesía— ahora decide —pero no deja de ser intertextual— retorcer el cuello al cisne y olvidar sus vanas esperanzas de inmortalidad en ella:

Así Dido temblando un puñal se aproxima y los cisnes retuerce en su memoria del recuerdo. Se destruyen las horas de mí dicha pasada mientras aún más hermosas en las ondas se alejan como flores las naves de los teucros... Corpora viva nefas Stygia vectare carina, se alejan como flores —imposible alcanzarlas o atravesar el río— las naves prodigiosas de los férvidos teucros...²¹

En el poema «Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico», de nuevo se encuentra el yo lírico en el acto de escribir: «A veces, cuando el rumor se escucha del agua entre la piedra, escribiendo, la noche sientes que se escapa, sus ojos, como lilas abiertas en un día de niebla...».

Hay en el poema varias transformaciones logradas por la ensoñación creadora. El yo lírico es un monje escribiendo quizás en la noche, y pronto

²¹ La alusión al poema «Tuércele el cuello al cisne»... de Enrique González Martínez es clara. El cisne está asociado al nacimiento de Apolo, dios de la música y la poesía. Como querían los simbolistas y señala Chevalier, «será el emblema del poeta inspirado» y supone «la manifestación mítica del isomorfismo etimológico de la luz y la palabra» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «cisne»). Indica De Villena (1998b), p. 204: «Escribe en el diario, en francés, cygne (cisne) y signe (signo), que prácticamente suenan igual». El yo lírico, como poeta, ha querido el signo, la palabra, como iluminación. Descubre que la poesía no ofrece la luz del signo, sino las tinieblas de la imagen. Por otra parte, el verso latino reproducido pertenece al libro VI de la *Eneida* (v. 391).

sabemos que es Alan de Lille, autor de textos eruditos pero no mitológicos. Las semejanzas con Jacobo de la Vorágine son claras en este punto, y más si atendemos a esos «ojos como lilas» que tanto recuerdan a los violetas surgidos de entre la niebla en el poema de la primera parte del libro. Y es que este poema es en cierto modo un mentís al de «Jacobo de Vorágine...». Hay una nueva transformación: igual que Vorágine se transformaba en un Apolo deseoso de Dafne, aquí es Zeus buscando a Leda. Esta, como Dafne, simboliza para el yo lírico la Poesía, del mismo modo que el cisne representa al poeta. Así pues, el yo lírico soñador «despierta» por la escritura en otro mundo mientras el cisne en que se ha convertido despierta:

Despierto de improviso en el clavel o llama de los cambios, tras mutaciones amplias semejantes a ríos, el grueso cisne levantó sus alas, y flor de cien columnas, hizo crujir las cráteras del aire con su dorado pico...

La unión deseada se produce. El cisne posee a la ninfa; el poeta cisne, pez en el agua del laberinto (pasillos de sueño), ahuyenta a la muerte-olvido, sacude las ramas (aquejlos arabescos, enramajes blancos de Paulo Orosio llevados por el tiempo) de la literatura, y encuentra a su musa:

Hermoso pez iridiscente el cisne, la muerte de lo oscuro con sus alas sacude, y ramas quebrando en pasillos de sueño, los templos invisibles de la diosa —nieve que en el suelo sangra— con su pico unge...

Pero pronto el yo lírico quiebra el cuello al cisne. El encanto desaparece cuando avisa de que todo es ficción; el deseo hace ver lo que se pretende. Alan de Lille pudo escribir esos versos solo porque el yo lírico se puso un disfraz:

Alan de Lille, el platónico, pudo escribir tales versos una noche. Porque hace el amor metamorfosis tiernas, y todo deseo con sabor a menta se parece a sus ojos. Y así nos desgastamos en la tarde, el ocaso dejamos perecer en las mejillas. Y encontramos al fin que todo es escayola. No retorna el poema, ni puede retornar, hermética, la dulce imagen que en sus versos vive.

No retorna el mito, ni el poema. Y el yo lírico disfrazado de monje hace que Lille pueda escribir esos versos con la tristeza de la mentira. Se pone la máscara del muerto —como la del egipcio Amene— y es solo máscara de cera. El yo lírico-Amene ya advirtió de que el poema es solo ficción, como una película: «Cuando un auto verde esmerila el bulevar sabes que todo se acaba». También lo sabe aquí, en la máscara de Lille:

Como en nosotros prende la tristeza cuando un coche se para, en un film de gangsters vemos su rostro o impávida la imagen desvanece la música de un disco, sabía el monje escribir versos muy bellos, aroma de colinas en la sombra, como aquellas damas que al subir al tranvía olor dejaban de lirios en el aire, máscaras de cera, recogidas hogueras de deseos, que atentos al camino nunca jamás mirábamos.

La poesía es ficción en que sumergirse, sentir con pasión la mentira extática del cine: «Suenan las largas tubas doradas de los templos, arden los celuloïdes» ('Eros auté), creerse por un momento el protagonista de la película. El yo lírico —spectador, lector y frustrado escritor nigromante— se siente, al entrar en la literatura, héroe mítico. La engañosa fusión se da en el poema «Raso en la autopista», donde el yo lírico parece ir en un coche, torre de cristal. Pero quizá es el malhechor de una película quien va en el coche —como Amene en su barca—, y él quien, por un momento, se engaña. Ilusión con que olvidar el dolor de la vida consciente, creer que son sirenas lo que solo son cetáceos muertos, buscar la flor azul, la estrella lejana del arabesco literario, en el balcón de un motel, igual que harían todos los perdedores Bogart de todas las ficciones del mundo. Y es que raso y rosa no dejan de parecerse:

Brillantes son las avenidas de la noche,
las vacías autopistas que solitario
atraviesas en la cabina de un coche,
como si una soledad acristalada
permitiese la vida de los sueños, de las
niñas que mueren de amor ante los
cines, fuera del mundo, al borde de la noche.
Automóviles solos que en todos los moteles
hablan del saxo azul de los night-clubs,
de un silencio de seda, del fuego que
abrasa las tablas de la ley cuando
el malhechor —raso en la pechera— decide
ahogar su dolor en los cetáceos muertos,
en la pálida estrella que ve brillar
tras el arabesco del balcón en un
motel cualquiera...

Es tranquilizador transformar el viaje en barca por la muerte en el viaje en coche por la ficción. Es fácil inventar un mundo mejor en la ensñación. Aquel que se sumerge en el mar de los cuentos sabe fabular: «el que vuelve de lejos puede mentir. El héroe de los mares vuelve siempre de

lejos» (Bachelard, 1994, p. 231). Un más allá inventado para lograr una ensoñación catártica y, como ensoñación, todo mar lo es: «el poder catártico del mar es legendario» (Vermeule, 1984, p. 303). No importa que Lady Tolway desaparezca en el mar, ni que Ibn Arabí evoque «los restos se adivinan de naufragios, de apagados o efímeros desnudos». Porque la muerte literaria es menos muerte. Morir en la ficción quiere suplir la muerte en la Poesía: «No murió, vive aún en tus ojos Isadora» (Virelai...). Morir en la literatura es conjurar la muerte; es fácil aceptar una muerte que ya es literaria:

La lectura latina de nuestro título querría significar, pues [...], el símbolo de la muerte aceptada, del más bello puñal para morir de los senadores romanos, de Petronio con las venas abiertas en el banquete, mas ecuánime y sereno, junto al vaho del deseo y de la música (Preliminar).

El desesperado amor por la poesía y su belleza recuperada, su hallazgo en la ensoñación y perdida por el tiempo y la muerte, se describen en el poema «Cenit, fuego y nadir de Guido Gozzano». Poesía querida como perfección de la rosa o cristal del mar. Pero es ocaso y silencio: «la etérea golondrina, tropo o voz del silencio». La inmortalidad es utopía y no hay revelación, ni árbol que una cielo y tierra. Las rosas están llamadas a morir. Antes que el silencio mortal de las aguas, el yo lírico opta por el vacío sobre el que levantar una ficción. Aparecen en los versos seguidamente transcritos aspectos nuevos. El sueño está unido al márize y a la actuación teatral. Las ninfas cuyas voces debían inspirar los versos en el amor («porque el amante niega la verdad de los lustros y en cenefas convierte las voces de las ninfas cuando la nieve ronda entre sus labios», Ibn Arabí...) son solo figuras funambulescas, y los lustros son de verdad. Así Guido desenvaina su espada —como la fuerza espiritual del caballero del laberinto— y entra en la caja de escritura donde duermen los versos. Siente el mito en su retorno luminoso. Pero sabe que todo es una comedia:

Desesperadamente amaba las frondas del ocaso,
la etérea golondrina, tropo o voz del silencio.
Descansaba sus ojos en ópalos de fuego, recortaba
un enjambre de rosas o amaranto en viridarios
verdes como cortinas luengas, como bocas de faunos.
Sacerdotes de Persia con los ojos inmensos como
azabaches solos, donde un labio de sangre, un sueño,
en el ámbar del vidrio desmayaba las uñas, el
márice, el polvo de arroz y el fuego de una actriz
de tragedia. Y los pétalos tiernos acercaba a sus labios.

[...]

En mis brazos se mece como añoranza eterna,
renuncia a todo árbol porque todo es inútil,
y afán de muerte siempre en la voz de las rosas.
Después fue tan sólo tomar el alfanje de su vaina
de oro, encerrar versos tibios en las cajas-desvanes
y arder en la memoria símbolos eternos, columnas,
fustes, capiteles dorados como antorchas o esmeraldas
sus ojos entre dioses de oro, sedas, vertumnos,
ninfas de opereta...

Igualmente Ibn Arabí gozaba del erotismo y de la revelación que columnas ardientes simbolizan: «columnas que se queman en gélidos teatros de panteras». Pero era teatro: los «gorriones traspasando la barrera del tiempo» no volaban a parte alguna. Eran solo gorriones muertos durante el trance poético, gorriones inexistentes ahorcados en un dosel caedizo y frágil, que tampoco existía: «a los cuatro gorriones que ahorcabas en un dosel de cera mientras la sombra recitaba en tus ojos poemas como luces» (El hastío se desmaya en Kensington). La cera se funde, se desliza; la cera, como las máscaras de Alan de Lille, no es nada. La poesía —la copa— es diosa de cera: «una perla en la copa es igual a una sombra de lluvia es igual a una diosa de cera» (El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía).

Guido Gozzano sumerge sus manos en el ámbar del vidrio. La poesía es de ámbar, símbolo del hilo que une el alma individual al alma cósmica. Pero la copa de ámbar tampoco es eterna: «y los vasos de whisky como bocas de ambar a punto de expirar» (Soñar de sirenas...). Porque el ámbar es inventado: «Argamasa de Tiro, inventan cada día los doncelles del mar, no hablo de Amadís como tus labios el márice ambarino de los sueños...» (Aeneidos liber...), «y encontramos al fin que todo es escayola» (Un monje, en los atrios...). El márice de Guido Gozzano, el ambarino de Amadís, es púrpura caediza en Kensington: «las púrpuras se quiebran» (y, no obstante, preferible a la muerte eterna: «incrustados en márice berilos que asesinan», Páginas de Ananga-Ranga). El mito y el sueño del mito es ficción. Nunca ha habido otro mundo adonde entrar por la ensueñación, y esta no es médium de nada; el sueño es una construcción de la escritura que inventa. Creer en lo escrito es solo caer en el hechizo, como el que se experimenta al tomar una droga, pero no trance ni sueño mediático. No hay viaje a parte alguna; solo sugerión. La crea-

ción poética produce un estado de ilusión;²² el concepto de verdad queda fuera. No se trata de reflejar un mundo verdadero aunque invisible, ni de entrar en él, sino de crear un mundo donde no se plantea su veracidad; el juicio crítico se suspende. Pero la ilusión existe. Para el yo lírico del poema «Basilica di San Giovanni in Laterano», penetrar en el mundo del arte, de los libros, es sufrir un delirio por el que cree ver todo el pasado que esos objetos, máscaras de cera, esconden latente. El laberinto artístico —los anillos, la copa— trae el afán, el amor y el dolor de tantos yoes, también líricos, también héroes, que antes que él buscaron:

Sientes después un dardo contra el pecho, y te envuelves en amplios decorados, frisos, profetas, polvo dorado de apoteosis famosas... Y aunque crees no sentir, no creer el rezó lento de los salmos, las gravidísimas casullas en las joyas, un ciervo diminuto en el marfil destroza tu entereza, tu sombra o tus manos para siempre

alejadas...

El acanto y el mármol, el mosaico del ábside, las copas y el oro, los antiguos anillos torcidos en la perla, te hacen ver la sangre en la escalera, el inmenso dolor de tantos siglos, la arena irredimida en sufrimientos, el fuego y el rubí de un más alto deseo, el trigo que abrasa nuestro gran holocausto, nuestra ofrenda inmensa...

En «Muere Abd Al-Rahman II» se recrea el texto latino de Eulogio de Córdoba que narra la muerte del emir omeya, y que se cita al comienzo: «scanditque sublime solarium». La ensñación del emir se convierte en muerte y, a su vez, el cronista Eulogio es también recuperado y aparece en el jardín donde escribe ensñando la muerte del emir. Y, encerrando tales sueños, el del yo lírico narrador, que da el título, describe las sensaciones del Abd al-Rahman y sitúa al cronista.

22 «Una delusión es una opinión errónea, es creer una cosa lo que no es. Una ilusión, al contrario, es sólo asunto de sentimiento y puede existir completamente separada de la delusión. Ella consiste en extraer de una concepción que se sabe no ser verdadera sino que es mejor que la verdad, el mismo beneficio para los sentimientos que hubieran derivado de ella si fuera una realidad» (John Stuart Mill, *Diario*, asiento del 11 de enero de 1854, en *Letters of J. S. M.*, II, p. 358, ápubd Abrams, 1962, p. 468). En *Como a lugar extraño* no cabrá ya la ilusión, porque el yo lírico es distante y mordaz ante la escena que ve como espectador y en la que él mismo es actor (vid. «El mismo hechizo»). En *Sublime Solarium* no se cree en una verdad existente tras la palabra, pero sí en la capacidad temporal del hechizo; en *Como a lugar extraño*, tampoco en la posibilidad de este. Si ahora identifica ficción con hechizo, posteriormente la ficción será solo juego.

El texto que supuestamente escribe el cronista Eulogio sobre el emir está en pasado, mientras que la referencia al propio cronista está en presente: es el presente del momento de escritura de Eulogio respecto a Abd al-Rahman; pero es también un presente histórico respecto al presente del momento de escritura del yo lírico, narrador y, por tanto, cronista. Cronista lírico que introduce en su descripción comentarios con elementos de su presente, que es el nuestro: revólver, faros de los autos.

Ciertamente Abd al-Rahman murió en el palacio de cristal del centro del laberinto: «Salió una tarde a la galería encristalada de su palacio y el corazón se le paró» (Muñoz Molina, 1991, p. 95). Pero todo comenzó en un sueño: «Sofró que cien atauriques recogían sus manos de alabastro, imaginó trotar cetrino de pálidos cenetes, sus pupilas en un inmenso desierto, rumor de borceguíes sobre el viento blanco...». Porque la ensoñación poética es la muerte: «Una mano había traído la muerte desde joyas de nieve casi iguales a agua». La muerte por el agua, por la ensoñación. Aquellos espíritus devotos de la Poesía —«heridos en los labios por un pico de alondra»— solo en la muerte alcanzan la visión del desierto, lugar de la revelación:

Después del último beso, el desierto habitó en sus ojos y subió a la más alta terraza. Como tantos que revólver en mano, heridos en los labios por un pico de alondra, descreen de los jardines, y en la terraza, mientras suena la música, sienten apagarse los faros de los autos, las ramas infinitas de píricas estrellas...

Una mano había traído la muerte. Y el desierto habitó entonces en los ojos del emir, en sus grandes anillos, en su cárdena oriflama, y todo fue ya para siempre.

Los que descreen de los jardines mueren en la terraza más alta. Los que escriben en el jardín solo se desmayan. El jardín es el paraíso cultivado, no es ya la selva ni el bosque de la Musa:²³ «Un papemor verde muere de amor en el tibio jardín donde escribe el cronista. Atardece, y un ruiseñor se desmaya». El cronista —el yo lírico— está en el jardín que incluye al ruiseñor y al papemor. Está en el jardín de los textos, un jardín que ya no es solo símbolo del esplín, el trance o el sueño del poeta modernista. Es ahora sím-

23 El bosque y la jungla aparecían en «Marilyn Norma dulcis amatrix» y en «Soñar de sirenas al este de Suez». Ahora el yo lírico es cada vez más consciente de la artificiosidad de su búsqueda.

bo del sueño del yo lírico-cronista actual, y su sueño es el de los textos que incluyen el jardín soñado modernista y el propio soñar del poeta del Modernismo. Del mismo modo que este poema incluye el de Rubén Darío que, no por azar, se llama «El reino interior», y que también versa sobre las ensoñaciones fabulosas del alma (camino, rosa, flores, azul, ramas), con una nota final no exenta de ironía sobre el escribir poético:

Una selva suntuosa
en el azul celeste su rudo perfil calca.
Un camino. La tierra es de color de rosa,
cuál la que pinta fra Doménico Calvaca
en sus vidas de santos. Se ven extrañas flores
de la flora gloriosa de los cuentos azules,
y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbulos.
(*Papemor: Ave rara. Bulbules: ruiseñores.*)

(Darío, 1993, p. 151).

Un poema, el de Darío, acerca de la ensoñación dentro de otro poema, el de Villena, también sobre ella. La selva de papemores y ruiseñores de Darío, y el jardín del cronista que los incluye. El papemor es ave fabulosa (*ibíd.*, p. 203) que encandila al ruiseñor en el poema rubeniano. En «Abd Al-Rahman» el papemor muere, mientras el ruiseñor solo alcanza a desmayarse. Porque tradicionalmente el ruiseñor representa al ave que añora la unión imposible,²⁴ como la añora el yo lírico. Mas la rosa solo al precio de la muerte: es preferible simularla con un desmayo. Si los papemores verdes, aves raras, son, anegados en la Musa, del color de la muerte, el yo lírico opta por la creación como simulación. Abd al-Rahman, ahora personaje mítico —o fabuloso— muere, y el yo lírico —se deduce—, se desmaya. Porque el mito literario puede morir extático en la ficción, que el poeta solo se atreve a soñar en su jardín, su laberinto cultural. Muere Abd al-Rahman en su *sublime solarium*, las altas mareas, la terraza más alta. Al yo lírico solo le queda figurarlo.

²⁴ «La perfección de la felicidad que evoca parece tan frágil o tan lejana en su intensidad excesiva que vuelve más intolerable el sentimiento doloroso de ser incapaz de ella, o de perderla, por la llegada fatídica del sol [...] Este pájaro que todos los poetas consideran chantre del amor muestra de manera commovedora, en todos los sentimientos que suscita, el lazo íntimo entre el amor y la muerte» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «ruiseñor»). De nuevo Wilde.

El delirio que el yo lírico sufre cuando escribe, y la dependencia de esta falsa entrada en otro mundo, es semejante al efecto de una droga. Encontramos dos poemas especialmente significativos: «Virelai del amor más dulce que la muerte» y «Homenaje de sombras a Bussy-Rabutin».

El primero es un poema de éxtasis amoroso y muerte. Es la unión con la amada cuya intensidad solo se logra en la anulación completa. La aparición de una simbología ya conocida (mar, pendiente, verde, terraza, coche, agua, anochecer, alondra, flor, sangre, labios, corazón, luz) nos advierte de que la unión de muerte es también poética. El poeta y su escritura:

Al anochecer nos fuimos, al anochecer, palpitando el corazón como una fruta abierta, como un ópalo abierto, como dos labios abiertos para siempre, y el rumor de la luz y de las olas como una esmeralda sobre el blondo vaivén de tus pendientes.

[...]

Al anochecer nos fuimos, al anochecer, presas del amor como la muerte, mientras se derrumbaba el sol en la terraza y las felices alondras al volar sentían el amor como una flor muy amarga entre los labios. Al anochecer, y qué dulce morir al anochecer con la sangre del amor caliente aún, palpitando aún en los labios.

Dioses muertos en las casuarinas rubias de los acantilados.

Pero todo el éxtasis de ensoñación y escritura se asemeja al de un psicótico.²⁵ Hay menciones de varias drogas en el poema: opio, haxix. También quizás se aluda a la heroína en todas las referencias a agua, agujas, añafiles, las heridas en los brazos y crispar de dientes:

Llené la copa y te besé muy lento y muy dulce, como los besos recoletos y azules de los catorce años. Como el opio en las venas, en los párpados, en los labios, en las paredes de mi cuarto abandonado con tantas horas abiertas...

[...]

Como una gacela herida entre la sangre, entre las flores transparentes y abiertas de mis brazos... Amor, cómo sentí el lento crispar de tus dientes, tan infinitamente blancos. El aroma de opio, el vaho amarillo del haxix que yo bebí. Como el agua de los dioses en tus manos.

²⁵ «Soñamos galerías, pasajes turbios en la luz como cuando cierras profundamente con dolor los ojos». En el relato «Días fugaces en la vida feliz», en el que rememora sus comienzos literarios junto a su amigo L. A. de Cuenca, comenta refiriéndose a los delirios imaginativos en que vivían: «¡Y juro que no habíamos descubierto otra droga que los libros!» (De Villena, 1994, p. 124).

A nuestros pies el mar, la voz de las casuarinas, el remordimiento del amor vestido con sangre, y tus palabras, tus palabras de amor como añafíes tibios brotados en mis brazos.

[...]

El inspector, ya sabes, descubrirá en los párpados amarillos mi pequeña bolsa de seda verde y aquella hierba dulce y seca, rota como tus blancos senos en mis manos. Oh sweet teenagers!

La unión amorosa y mística con la poesía se da en un virelai, composición poética que encierra un éxtasis que no escapa de sus versos. Solo en el interior del poema la seda verde de la droga lleva a los amantes a la muerte que los diviniza. La creación poética no alcanzará un éxtasis sino como logro artificial de un estupefaciente.

Ejemplo es «Homenaje de sombras a Bussy-Rabutin», poema sobre la dependencia de la literatura, sobre la entrada en otro mundo y la inanidad del intento. No es casual el referente elegido: Antoine Alexandre Rabutin, conde de Bussy, fue un farmacéutico francés que escribió un *Traité des moyens de reconnaître la falsification des drogues*. El yo lírico dirige el poema a Bussy, aunque nuevamente se produce la fusión, pues durante todo el poema el yo poético parece el propio Rabutin, voz en primera persona, por la rica ambientación de época del poema. Pero los versos finales, que ciertamente podrían ser dichos por el personaje a sí mismo, nos dan una nueva luz. Es el yo lírico —poeta recreador— el que ha protagonizado el desarrollo del poema, enmascarado como Bussy, a quien se dirige al final del poema, no sin nostalgia.

Así, los primeros versos indican la entrada en el mundo cultural: la estatua a la que dar vida, el libro todavía mudo. Y la anegación en el mito por la poesía retorna como las golondrinas que anuncian la lluvia más fecunda: «Encender levemente la lámpara una noche y ver que aún brilla la estatua en el pedestal. El libro enmudece en el facistol y hay un aleteo de golondrinas en las gargantas perladas por el sueño de Dánae». Entrar en el mágico mundo del cuento, ser el protagonista de una vida de aventura, de lujo y amor: «raptar en el puente Saint-Cloud a una princesa o arder en las altas torres donde los lirios mueren, nada de eso es acabar ni perecer [...] Hopalandas de Flandes y un cinturón de perlas para marchar en tílbury a los pasos del rey».

Escribir es reescribir. El yo lírico reescribe a Bussy de Rabutin, pero como Mme. de Sevigné escribiera sus cartas: «dulzura de escribir tu testamento con la letra francesa de Madame Sevigné». Escribiendo como si se fuera otro, con las letras de otro, alcanza el héroe la púrpura poética. Por la creación retorna el aroma de un recuerdo de siglos; la golondrina, palabra poética que vuelve, es de plata, agua, luna y sueño:

El fuego de los siglos y del filo del árbol, mis guantes con la púrpura he-lada de un bello amanecer.

Y aquel beso tremendo como dulces jaeces en un estanque frío donde sueña el aroma golondrinas de plata y se limpia la daga para el anochecer.

Pero los lirios mueren en la torre y con la púrpura llega el amanecer. El logro de la poesía lleva su propia decadencia. El éxtasis es solo momentáneo y es periódico, como la dosis de un alucinógeno. Entra en la estancia el yo lírico y enciende una lámpara como hiciera el traductor de Virgilio en otro poema, y prepara el puñal como aguja que logre el mágico instante, para luego repetirlo en el siguiente anochecer: «Iluminar la estancia porque muerde en los ojos y mi cuchillo elijo con precisión de rey [...] y se limpia la daga para el anochecer».

La literatura que esclaviza y libera. Aquellos esclavos en «Amadís» («la iridiscente voz de los esclavos, ébanos cubiertos por el lino del sueño») vuelven ahora: «lenta caravana de esclavos que todos somos, como la nieve que trenza en sus pulseras marfileños recuerdos de un arra-yán en flor». Todos los poetas de todos los tiempos trenzados sin escapatoria en el laberinto del pasado mítico. Pero la ensoñación y la escritura los libera: «nada de eso es acabar ni perecer». En el cristal, el talismán que el héroe encuentra, se libran de la muerte. O no, no hay escapatoria, es lo mismo con escritura o sin ella, porque solo como ficción puede liberarlos. Querido conde de Bussy, que se pierde en la lejanía de los puntos suspensivos: «encender levemente la lámpara una noche, esclavos libera-dos en tu cristal de sangre y con todo es lo mismo, oh mi querido Bussy de Rabutin...».

La creación poética, que se quiso rito de liberación, de refuerzo de la identidad, se convierte en acto repetido e inútil. En «Virelai...», la Poesía lleva a los personajes a la muerte y los convierte en dioses. En «Home-naje....», el delirio es gesto periódico que no cambia la realidad del escritor

(«y con todo es lo mismo»). Acertaba Bussy con el título de su manual: falsificación. Poesía como simulacro.

El mundo de la literatura como engaño, como falso absoluto en que desear perderse y olvidar una realidad mezquina. Mas el engaño es breve, y dura lo que dura el poema: «Sobre la mesa, al romperse la copa, se rompe el hechizo» (Amadís...). El desencanto de otro mundo más puro lleva a Alan de Lille a terminar su poema, que es el que leemos, escrito por el yo lírico: «Y cansado del mundo o tal vez de Platón que dibujó otro mundo, con envidia escuchó el sistro de la noche, y he aquí que solo, triste y viejo, sin púrpuras ni joyas, pone fin al poema». Envidiosa del exigente sistro de Isis, la desolación de la inutilidad de crear un alambicado mundo de belleza, refinado y manierista, lleva a la negación de la poesía.²⁶

Es un callejón sin salida. Se buscaba una escritura poética que salvara al mito del pasado, lo que daba sentido a esa escritura. La evidencia de que el tiempo vence siempre, al mito del pasado y a la escritura del presente, lleva al abandono de la labor, porque cualquier recuerdo es ficticio, y toda voz venida del pasado es únicamente engaño del poeta. La poesía, solo un juego de palabras. No obstante, el hechizo del juego es real, el encanto que la irrealidad crea sí existe, aunque breve. Es el único asidero al que entregarse: «Cuando nace la rosa, el pendiente o la piedra que sueña en la llama, sólo el brillo importa del instante» (Páginas de Ananga-Ranga), «Encenderse es amor en mística de instantes, cargueros que se hunden, lentas mitologías de dioses o zalemas en faz de terciopelo, un segundo en las playas del estío» (Ibn Arabí...). El yo lírico acepta lo efímero del gozo de escribir, y lo refleja en el *carpe diem* que el cardenal Bembo aconseja a Lucrecia Borgia:

26 Añora el sistro de Isis, la musa, a la que abandona: si Platón dibujó un filosófico absoluto ideal, el mismo Platón advierte de que la sabiduría auténtica, la de la Musa, conlleva la locura. Cansado o temeroso, abandona la púrpura, símbolo constante de la poesía o reina (junto a un uso también metafórico): está presente en la búsqueda de la reina de Ofir: «algas verdes en la más húmeda púrpura de tu corazón»; la consecución del encuentro poético viene teñida por ella: «mis guantes con la púrpura helada de un bello amanecer» (Homenaje de...); la tristeza por su debilidad aflora en Kensington: «las púrpuras se quiebran», y su brevedad es lamento en «Planto pro Valdaura Meretrice»: «porque la púrpura no es eterna».

No pienses en más islas apacibles,
la copa y los perfumes en que fías
todo ya es. Lo demás son imposibles...

(*Sublime Solarium*, El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia).

El poema «Jean Moréas avista Florencia» es el más interesante en su aceptación del espejismo de la poesía, tierra prometida en la que no es posible entrar. En la escritura se busca la inmortalidad, pero se encuentra la vida real, sometida al tiempo: «¿Quién dijo que la vida al árbol o los jades se parece?». No hay enlace entre el cielo y la tierra, no hay eterno retorno, como simboliza el árbol; ni hay inmortalidad, como quiere el jade y el oro (cf. Eliade, 2001, p. 106). La vida es tiempo, que se impone a la poesía, la que quería ser jade y árbol. Hay un mundo en las copas, en Florencia, que es el del ensueño poético:

un alfanje los dedos, discordes los cabellos en las aguas,
todas las cosas que copas de vidrio o sol partido halagan.
El oro en los arneses de la tarde, las ninfas en Florencia,
el bajel que desdobra los añiles en las túnicas griegas
o el garzón que entreabre los jardines, las ocultas arañas
que recorren los ojos del amor, celestes como espadas.

Ya sabe el yo lírico que el ensueño (los cabellos en las aguas, los jardines, el afil, las ninfas y las espadas poderosas, como los alfanjes que son manos —que escriben—) solo alcanza utopías. A pesar de eso, ahora, consciente del fracaso de la búsqueda, con más sabiduría que cuando comenzó, decide acercarse a una Florencia mítica: «¡Oh corazón, di que sí a las diosas que agitan tus ramas! / Florencia, silencio de abejas y de ánforas, verano en calma». No poseer, como querían el puñal y el arquero, el pasado que traían las olas. Quedar en la belleza del intento de escritura, en la voz lírica que llama en el ocaso: «Nunca digas arqueros a tu tiempo ni busques los puñales, / es co-barde la espuma de la ola, no el labio ni la tarde».

Ahora es la creación poética un fin en sí misma, no un medio de transcendencia ni retorno: no se entra victorioso en los fondos marinos; apenas se vislumbran efímeros. Se busca solo el placer de escribir la púrpura, hacer una flauta de unas cañas; saber entrar en el ensueño de la poesía, aunque sea doloroso el afán de un constante ejercicio de recordar infructuosamente, y hacerlo con la sabiduría de que la poesía es irreal, efímera e inútil. Por esto no renuncia a los símbolos hasta ahora mencionados, que se repiten y concluyen en un verso casi gongorino, o casi pindárico («sueño de una som-

bra», en la pítica VIII), sí, shakespeariano (*Hamlet*, acto II), pero venido de Jean Moréas:

Ríe como el aura dulce que tiembla en las tímidas cañas,
 como el cierzo llora en la onda, orla en la espuma del agua.
 Púrpura es el placer, un dolor navío en bronce casi eterno,
 como piedra que arde en las uñas tristeza es silencio,
 en el ónix sumerge los labios, los élitos tibios del cielo,
 y piensa: es mucho, es azul, es nada, es la sombra de un sueño.

La golondrina y la alondra son frecuentes metáforas para la poesía en la tradición literaria y en *Sublime Solarium*. Ambas envían a la idea de huida y retorno. La alondra puede, como el poeta, elevarse por el cielo para caer en picado y volver a ascender; la golondrina emigra y vuelve en primavera. La poesía es repetición: caída y nuevos ánimos. Se inicia la exploración de modo distinto, con la sabiduría de que el éxtasis es breve, pero puede repetirse. Y por eso es más intenso: «Escucha, es sucesión de instantes una vida por dardos traspasada, pétalos de rosa que rezuman nostalgia y pútridos expiran en la hierba nevando lentamente perfumes como fuertes espadas» (Aeneidos liber IV, 1971).

El más dulce aroma, al morir la rosa en la hierba (apenas surgida, como Dafne y el pendiente sobre la hierba). No se desanima por tanto el caballero de «Soñar de sirenas al este de Suez», aunque se derrumbe su palacio cristalino: «me enseñó sus labios como un libro pequeño de perfumes añejos, como cristal de Sèvres y delicado olor de las hierbas de Gales, los castillos truncados y la ansiedad permanente de siempre comenzar...».

La repetición de la búsqueda es la repetición de la recreación, ahora sin afán de llevar a la inmortalidad a aquellos mitos del pasado, solo de gozar de ellos en el instante de cruzárselos: «como aquellas damas que al subir al tranvía olor dejaban de lirios en el aire, máscaras de cera, recogidas hogueras de deseos, que atentos al camino nunca jamás mirábamos» (Un monje, en los atrios de...).

Mirarlas e inventarlas. La repetición de la búsqueda es la de los textos, pero renovados. Crear un sueño es recoger un sueño anterior. Aunque la única realidad es el laberinto de los textos, hay que acendrarla con nuevos caminos sobre los hollados. Recreación, por tanto, de los mitos. Pero también del gran Mito que los envuelve a todos, que es el de la Poesía, ya no

como aniquilación, ni como iluminación transcendente, sino como Arte, Literatura, Cultura:

Deseosa de una dilatación, *inventa*, para tranquilizarse, esos mitos que vemos reaparecer por intermitencias y que tienden a arrebatar a la creatura de su soledad para reintegrarla en el conjunto de las cosas. Los *inventa*, en los dos sentidos de la palabra: los redescubre en el tesoro de la historia espiritual, pues ya han existido; pero los crea, pues nunca han tenido enteramente la inflexión particular que ella les imprime en cada ocasión (Béguin, 1993, p. 479).

Igual que el poeta no resucita a otro anterior, tampoco él volverá. Solo cabe formar una cadena en la que unos se sucedan a otros ligados por la recreación del mito. Amene y, con él, el yo lírico, saben bien que solo una vez se encuentra al mito poético: «Sé que no retorna el camino. Sólo una vez el vidrio de las fuentes, la plata y el oro deshechos en sangre y luz sobre las viñas. Tus ojos de astro, oceánida flor, sólo una vez como vaso triste o espuma» (Cántico de Amene...).

Lo que sabía Amene lo sabe Alan de Lille, que a su vez recrea a Platón, y lo sabe el yo lírico que recrea a los tres. Y por eso pasa el testigo a su amigo poeta, para que continúe el camino por el laberinto de la Literatura, que es inútil y no resucita a nadie, donde no hay centro ni cristal mágico, pero que es hechizo de evasión.²⁷ Solo una vez la luz entre las viñas: Alan le pide al destinatario, que puede ver esa luz, que se apiade de él y de su ensueñación:

Tú, que aún ves el sol entre las viñas, oro derretido cuando el mar resuena, apiádate de la muerte por el agua, de la sangre y del amor, de Alan de Lille, que al copiar un poema mitológico, entre los propios dioses escribió su vida.

27 «La preuve en est que Villena adresse cette allégorie à l'un des autres jeunes poètes de sa génération, (para Luis Alberto de Cuenca) [...]. Le mythe issu de Platon a parcouru les siècles entre Alain de Lille, Villena et Cuenca: tandis que les poètes meurent définitivement (y encontramos al fin que todo es escayola [...]) —Villena laisse entendre qu'ils ne connaîtront pas la résurrection—, le poème est appelé à susciter la perpétuation des poètes, non point dans la mesure où il accède à une perfection formelle, mais parce qu'il est travail de mythification. Le mythe du phénix se profile derrière ce schéma, l'oiseau brûle désignant le poète et les cendres de l'oiseau représentant le texte d'où renaîtra, non pas le même mais un autre poète, également promis à la fascination et à la transcription» (Zimmermann, 1985, p. 283). El resultado de todo esto es un encantamiento, un breve hechizo de resurrección del poeta y, por tanto, de fusión mítica.

Copiar es reescribir, y reescribir es escribir la propia vida: los sentimientos y las dudas del poeta escribiente (recordemos los versos: «Inversiones, paráfrasis, traducción que desliza en circunloquio breve las ansias y temores que ocultan los poetas»). Pero a estas alturas sabe el poeta que no hay dioses (salvo los mitificados poetas anteriores, falsos dioses) y que soñar el agua es escribir en ella. Vano ejercicio.²⁸

Toda esta búsqueda poética y metapoética es, no hay que olvidar, una huida de un mundo decepcionante y la búsqueda de una identidad como poeta. Tras todas las máscaras hay un yo lírico que refleja su ansia por crear y su desesperación por la destrucción de toda belleza mítica, como de toda creación poética, por el tiempo. Un amante de la literatura, de los tiempos míticos pasados que quiere vivir y no puede en 1970. Un romántico que sabe que la poesía es refugio, pero nunca otro mundo.

Recorrer entonces el laberinto por el placer de la púrpura, porque la poesía es solo circularidad y reescritura. Una circularidad no cerrada, donde el verso primero no es igual y sí parecido, reescrito, a otro posterior, la encontramos en «*Planto pro Valdaura Meretrice*». La muerte de Valdaura, Poesía-Musa de los poetas (Valdaura, val d'aura, l'aura, Laura), supone la pérdida de toda esperanza respecto al poder de la palabra poética. La musa de los poetas soñadores, las manos aparecidas entre la niebla, la pulsera de las niñas («tu cintura es como una pulsera», Tango), que durante todo el libro ha sido cantada, deja abandonados a los desolados poetas, perdida en el olvido, en la muerte y la niebla:

28 Piénsese en la semejanza entre las líneas de escritura y el signo egipcio del agua: «El signo de la superficie, en forma de línea ondulada de pequeñas crestas agudas, es en el lenguaje jeroglífico egipcio la representación de las aguas» (Cirlot, 1995, voz «aguas»). Por otra parte, el laberinto poético es un mar. Así se pierden las palabras del agua. Vermeule (1984), p. 311, señala lo mismo: «los demás caminos del viento y del agua se desvanecen según ocurren, como los senderos de la Noche y el Día o los vericuetos del pensamiento». Es interesante constatar la semejanza de la petición de Lille con la del yo lírico en la parte IV de *The waste land*, «Death by water», que también sabe que no vuelven los muertos salvo por el recuerdo de los vivos: «O you who turn the wheel and look to / windward / Consider Phlebas, who was once handsom-/me and tall as you». También en Panero encontramos a Marilyn en un laberinto (cueva, monstruo) que es vacío: «Marilyn Monroe's negative»: «Cabellera rubia que en la nada se extiende / viva tan sólo en las cavernas/ (el orgullo así muere, en las cavernas) / agitábase el monstruo en el vacío / Cuál es pues, la causa de su tristeza / los negros / en las oscuridad viscosa, la muerte por agua» (Panero, 1973, «Teoría»).

Mas nosotros ¿qué somos al fin nosotros?
Quien puso su esperanza en tus manos débiles
y quien dijo que era tu talle como la rubia
ajorca y supo dormir a pesar de la diaria noche
¿qué podrá —dime— qué podrá pensar ahora?

[...]

Tramonta el sol y muerden su túnica los
voraces cerros mientras avanzan frío y
niebla como la muerte porque la púrpura
no es eterna y al fin, todos, todos,
estamos irremisiblemente perdidos.
Como si en tus labios arañas de polvo buscasen grosellas...

La araña que cubre los labios de Valdaura está asociada a la Parca, la hilandera mítica. Es asimismo isomorfa «del elemento femenino y por excelencia, el Mar» (Durand, 1982, p. 99). Las aguas, la muerte, cubren los labios de Valdaura. Tras el silencio de la Musa, al poeta solo cabe tejer de nuevo sobre el vacío: «manos temblorosas de las doncellas / que tejieron sobre tu silencio arcos de guadamecí». La araña es también Aracne, vencida por los dioses. La modestia de su tela representa «la fragilidad de la obra terrenal y su dependencia respecto del tejedor. [...] ésta supone que un tejedor permanezca continuamente en relación con su obra, la cual depende de él y está continuamente obrada por él» (Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «araña»). Emanado de la erudición del poeta, el tejido poético es ahora variación, sobre el silencio, de los mismos textos: «Como si en tus labios terribles arañas de polvo / buscasen una cosecha de grosellas tiernas... / [...] / Como si en tus labios arañas de polvo buscasen grosellas...».

Circular es también el poema «El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía». O la poesía, tristeza infinita por la patria perdida. Y, como señala en este poema, «Nothing else is»:

Una tarde de abril es igual a una dalia a un ramo de tristeza a una indivisada sombra sobre el claror del agua piove su leue ciglia nere tambor de tu garganta palimpsesto tus labios de infinitas plegarias dos leones de nácar a un ramo de tristeza a un silabario etrusco donde los días yacen como frutas acedas a una sombra alargada a una esperanza oblonga una tarde de seda balsámicas y grises mañanas de febrero cuando late nuestro corazón un poco más aceleradamente una dalia en tus ojos un ramo de tristeza una indivisada pálida sombra. Y tendida en su concha de espumas la diosa fenece rojas de erizo de mar las altas estancias donde las rosas provocan placeres una tarde de abril la luz de una pupila un retrato barroco de serpientes y frutas tus la-

bios o el otoño una perla en la copa es igual a una sombra de lluvia es igual a una diosa de cera es igual a un espejo de oro a una bruma a una voz a una dalia...

La literatura es palimpsesto de sí misma. Y todo el poema es también un palimpsesto donde unos versos se superponen a otros. Así, entre nuevos sustantivos y sintagmas, se repiten variados y asociados los versos que empiezan y terminan el poema:

Una tarde de abril es igual a una dalia a una ramo de tristeza a una indivisada sombra sobre el claror del agua

[...]

una tarde de seda balsámicas y grises mañanas de febrero cuando late nuestro corazón un poco más aceleradamente una dalia en tus ojos un ramo de tristeza una indivisada pálida sombra

[...]

una tarde de abril la luz de una pupila un retrato barroco de serpientes y frutas tus labios o el otoño una perla en la copa es igual a una sombra de lluvia es igual a una diosa de cera es igual a un espejo de oro a una bruma a una voz a una dalia...

Es como si sobre un texto antiguo, sobre el motivo principal (tarde, sombra, dalia, ramo de tristeza) se hubieran ido superponiendo otros que dificultaran la lectura del primero, borrado; otros textos con elementos como «dos leones de nácar», «silabario etrusco», «un retrato barroco de serpientes y frutas tus labios o el otoño una perla», etc., en superposiciones sucesivas. Pero a la vez es como si a partir del texto primero se hubieran creado otros, con el mismo motivo básico, pero ampliado y complicado. Es decir: la recreación poética que es la escritura de los poetas de la cadena literaria.

Otros aspectos son interesantes en este poema: la palabra «palimpsesto» al comienzo del poema da la pista de lo que intenta reflejar: este poema es un palimpsesto, como la literatura toda lo es. La mención a «la diosa fenece» y «una diosa de cera» es significativa de la caducidad de lo escrito. La poesía (aludida también con términos como *altas estancias, copa, voz, agua, bruma, etc.*) muere escrita sobre cera como en las antiguas tablillas, como escrita sobre agua. La circularidad del poema que empieza y termina de modo casi idéntico: escribir es volver a lo escrito por otros. Pero termina en puntos suspensivos, pues la cadena no ha ter-

minado y otro continuará escribiendo sobre la tarde de abril: Helvio Cinna, el yo lírico...²⁹

El hecho de que pervivan apenas unos escasos versos de la obra de Cinna es significativo. El texto es variación sobre otros textos, acogidos y recuperados en las recreaciones, como este poema es supuesta recreación de los poemas del autor romano. Como ellos, todo texto se pierde y desdibuja en el fantasmagórico tejido del poema que lo recrea. Vislumbre y ocultación. Pero, sobre todo, la obra perdida, borrada, como la de Cinna, es mito sobre el que jugar metapoéticamente. Y más allá, la propia Poesía, antaño Musa, se convierte en objeto del intertexto.

En esta concepción de la literatura como intertextualidad, especial importancia tienen las citas. Así, en el poema «Paulo Orosio al declinar su historia» se da entre paréntesis una cita aclaratoria del título de los libros de la crónica (*Historiarum adversos paganos libri septem*), de donde supuestamente se extrae el texto que le sigue. Pero evidentemente no es un texto de Orosio: ¿Alguien utilizó el manuscrito para escribir encima y sustituyó un fragmento original por el breve texto que ahora leemos? Bien, eso mismo es lo que hace el poeta actual. ¿O es una pequeña glosa al margen, del propio Orosio, que se distrae un momento de su trabajo, llevado por otros más íntimos asuntos? También eso hace el poeta de hoy: ¿quién sabe lo que Paulo Orosio pensaba mientras declinaba? Y se funde quizás con un pensamiento del poeta, que traduce el texto latino. El yo lírico, poeta, escribe su propia glosa a Paulo Orosio, y es la recreación que él hace de su *Historia contra los paganos*.

Otras citas son versos tomados de obras literarias. Se forma así una cadena a la que el yo lírico añade su propia contribución. Es el caso de «Alba». Hay cuatro citas que abren el poema: de Ezra Pound, Giraut de Borneil, Safo y otra sin nombre de autor, quizás popular. No hay orden

29 De la amplia obra poética de Helvio Cinna solo perviven unos pocos versos; es un buen ejemplo de texto borrado y fragmentario, y este poema lo es de recreación fabulosa de los míticos poemas de Cinna perdidos. Puede relacionarse con el de «Óstrakon» de L. A. de Cuenca, que simula los restos de una inscripción en un óstracon ateniense: claro que las palabras se alejan, como el poema de Villena sobre el de Cinna, del nombre de aquel a quien desterrar. También se puede relacionar con el poema «Palimpsesto» de Rubén Darío, justo el anterior a «El reino interior» en *Prosas profanas*.

cronológico: estamos en un laberinto. El poema es una albada moderna; la separación llega con el día, y este con el claxon de los coches. Se une esta albada a todas las de la literatura y el folclore. Pero es interesante constatar como el primer y el último versículo casi coinciden y reflejan así el proceso circular intertextual y abierto. Además, el intento de imbricación de la literatura del pasado con la del presente se acentúa si atendemos al uso de los tiempos verbales:

Sentí el claror iluminar tu espalda y tras las verdes ramas un puñal de marfil, la luz, un sanguinario deseo de coral...

[...]

Siento el claror, midons, como sangre tibia sobre un pequeño puñal...

La literatura es repetición. El sentimiento poético del pasado se repite en el presente. El yo lírico de hoy intenta sentir el dolor que ya sintió otra vez en un lejano ayer. Y por eso su voz actual llama a su amada *midons*, porque ha ido al pasado y ha vuelto y lo trae renovado.

Un ejemplo muy claro de recreación es el poema «Constantino Kavafis observa el crepúsculo». La tarde y la noche son el momento poético, de modo que el título introduce un poema que imagina a Kavafis escribiendo «Esperando a los bárbaros»: el mítico Kavafis vivificado por el yo lírico que lo recrea escribiendo (observando el crepúsculo). Es una variación, creada por el yo lírico oculto, del verdadero poema kavafiano. Por eso, expresa como aquél la decadencia (el crepúsculo), la corrupción de un pueblo indigno del sueño de los dioses pasados, el pueblo romano en Kavafis, el cristiano quizá en Villena:

Aquellos dioses eran demasiado
hermosos y demasiado perfectos,
pensad, amigos, que a gentes
como nosotros nacidas en la penumbra
ausente de un joyel antiguo
nada les importan cinturas o torsos
equilibrados en la regla muy difícil
de la simetría. Humildes, hemos
preferido siempre los muslos adiposos
y oscuros de las torvas diosas fenicias.

Sin embargo, como variación que es, el final elegido es opuesto. En el poema de Kavafis jamás llegaron los bárbaros; en el de Villena, los bár-

baros llegan: «Corre el año 410 y Alarico / no tardará ya en saquear Roma». Este cambio es sugerente, porque supone la repetición de un hecho real, pero que es ya parte de la historia cultural y, por tanto, de la mitología personal del yo lírico: la caída de Roma ante los bárbaros en el siglo v. Es la repetición la que salva de la decadencia. En *Carne y tiempo* (1995), ensayo sobre Kavafis, Villena comenta el poema «Esperando a los bárbaros» y lo relaciona con tres más: «Langueur» de Verlaine, «Fin d'Empire» de Albert Samain y «Los bárbaros en Roma» de S. Rueda. Asimismo hermana a Kavafis con otro alejandrino amante de los cuerpos y la erudición, Calímaco. Dos mitos enlazados en su mitología personal. Encontramos que, a partir de un hecho histórico —y la historia es texto—, se forma una cadena que lo recuerda literariamente y que incluye los textos de Verlaine, Samain, Rueda, Kavafis y el propio poeta. La decadencia se salva por la repetición del hecho histórico, ya texto histórico —luego mito—, realizada por las recreaciones sucesivas de estos poetas, y ahora por el yo lírico, también poeta, en este poema. Repetición también del poema de Kavafis, y de este escribiéndolo, en el ritual de escritura del yo lírico disfrazado que compone el poema que ahora leemos. La recreación del poema kavafiano recoge en sí poemas que sobre tal motivo se escribieron. Pero la repetición va más allá del recuerdo de los bárbaros y de su tratamiento por estos autores. Esta reescritura del texto de Kavafis está inserta en otra que la engloba, a través del título: «Constantinos Kavafis observa el crepúsculo» lleva a «J. R. J. contempla el crepúsculo». Si el paralelismo de los títulos enlaza al poeta alejandrino con Juan Ramón Jiménez, aún más con Luis Cernuda:

«Señor, el crepúsculo», anunciaba
Puntual a la tarde la doncella
Entrando en el salón de Mr. Ruskin,
Algún tiempo después de consumido
El té. Y entonces Mr. Ruskin
Iba al jardín (Cernuda, 1992, p. 343).

J. R. Jiménez ve el crepúsculo, y también Ruskin —ambos el mismo—, en el jardín, que a su vez representa la creación poética: Cernuda en su escritura fundió a ambos en el mito literario. Ahora, en una nueva vuelta de tuerca, Cernuda (que lleva en sí a J. R. J. y a Ruskin) se funde con Kavafis en un poema que repite el título y la configuración de un poema del pri-

mero, y el asunto de un poema del segundo.³⁰ Múltiple repetición que logra que los últimos versos de este poema den sentido a todos los demás.

El yo lírico no ha dejado de hablar en todo el poema de la decadencia poética. Señala el propio Villena en su ensayo:

Si hacemos caso a Kavafis, el decadentismo consistiría fundamentalmente en:

- Leyes antiguas.
- Púrpura muriente. Poder simbólico.
- Joyas, brazaletes, lujo.
- Retórica afiligranada (De Villena, 1995, p. 32).

Esta decadencia es también la de la púrpura muriente, poder pero también poesía que desfallece. Hubo un pasado paradisiaco y mítico, cuando los mismos dioses inspiraban el ir y venir del surco (*versus*) que siempre vuelve, como el verso que retorna ahondado: «Supe alguna vez que lentamente / sueños corvos de dioses araron la tierra / y todos pensaron entonces en una / ubérrima y dilatadísima abundancia». La Literatura y la Poesía son ese palacio de abundancia tan añorado: «Y sí, existen palacios de abundancia, / llamad la noche o el ocaso, labios de / un príncipe donde brotaron joyas». En la noche, el instante poético que encuentra al Mito donde todos los mitos se unen. Las joyas en los labios de este príncipe son ahora el canto y la palabra de Luis de Baviera que saluda al hermano salido de su sueño, como Cernuda se hermana en este personaje ya mítico. Y si el sueño de Luis II brota por la creación de Wagner en su encuentro con el mito de Lohengrin, así Cernuda crea su sueño de fundirse con el rey bávaro:

En el canto, palabra y movimiento de los labios
Del otro le habla también el canto, palabra y movimiento
Que al brotar de sus labios al mismo tiempo iban,
Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño.
Mas no, no es eso: es la música quién nutriera a su sueño, le dio forma.

³⁰ El paralelismo es sutil en Villena. En el poema de Cernuda, el título menciona a J. R. J. y el texto, a Ruskin. Villena no hace lo mismo: el título nombra a Kavafis pero el texto no menciona expresamente a Cernuda, mientras que lo alude con evidentes llamadas al poema «Luis II escucha *Lohengrin*». Por otro lado, inversamente, el título remite claramente a Cernuda («J. R. J. contempla el crepúsculo») y el contenido rememora a Kavafis («Esperando a los bárbaros»).

Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando:
 El pasado, tan breve, revive en el presente,
 Con luz de dioses su presente ilumina al futuro
 (Cernuda, 1992, p. 346).

Luis II busca unirse a Lohengrin, y Cernuda a Luis II, en «Luis de Baieria escucha *Lohengrin*»: «Existiendo en el sueño imposible de una vida / Que queda sólo en música, / Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito». Fusión mítica como sueño imposible de una vida, solo en música queda. Pero para nuestro yo lírico es también el sueño imposible de una escritura.

La mención de «palacios de abundancia» lleva a la cita de Quasimodo que abre el poema: «S'indovinava la stagione occulta dall'ansia delle piogge notturne». *Piogge* significa «lluvias» y también «abundancia». El poema al que pertenece habla de una ciudad y un jardín al que el yo lírico asciende muerto y es coronado, un mundo ideal como el poético:

Una città a mezz'aria sospesa
 m'era ultimo esilio,
 e mi chiavano intorno
 le soavi donne d'un tempo,
 e la madre, fatta nuova dagli anni,
 la dolce amio scegliendo dalle rose
 con le piú bianchi mi cingeva il capo.

Pero hay una sombra que empaña esa dicha en un mundo renovado: «ma a me doleva ultimo sorriso / di fresca donna riversa in mezzo ai fiori» (Quasimodo, 1999, p. 92). Es el poema de Villena un poema decadente al modo simbolista, que gusta del declive de los tiempos. Pero la unión de este tópico literario y de dos poetas de nuestro siglo parece preguntar si tal decadencia no será la poética. La llegada de los bárbaros es un interrogante: puede ser un fin definitivo o la exigencia para un nuevo principio: «¿Qué es ser decadente? Sentirse fin de algo y, por tanto (e implícitamente), nuevo principio» (De Villena, 1988, p. 11). Si es esto último, el yo lírico tiene la función fundamental de traer de nuevo a los bárbaros, repitiendo aquella llegada en un eterno retorno: lo exige la dama entre las flores.

Como conclusión, si tras tantos disfraces, tantos intentos, tanta erudición y afán por recuperar el Mito que es el pasado devenido cultura, no se alcanza su vivencia:

Mas pensad, pensad muy seriamente
que ya hemos poseído toda clase de túnicas,
inútiles o recamadas, sí, como ese pensamiento
que ahora tienes de monasterios coptos.
Y con todo no somos aún peregrinos
que arriban novedosos a una urbe incendiada.

Entonces solo cabe repetir, recrear, disfrazarse de nuevo, alimentar al mito: «Le mythe réclame donc perpétuellement une écriture, des écritures. Il consiste en une *cornucopia* que l'individu interroge et élabore indéfiniment» (Zimmermann, 1985, p. 284). Recreación que no es encuentro y sí engaño. No revitalización y sí recuerdo. Solo así vuelve el fantasma —y nada más— de Alarico.³¹

«Tango» es también un buen ejemplo de intertextualidad. El yo lírico se dirige a Eleonora mientras bailan una noche en el ambiente sofisticado de Maxim's. Alternan el pasado del recuerdo, cuando el yo lírico también bailaba con ella, y el presente cuando repiten el mismo baile. Es, evidentemente, un baile de muertos. En las dos primeras estrofas el yo lírico se dirige a Eleonora recordando un baile del pasado; en él, Eleonora ya había muerto y vuelto a vivir, y ambos deseaban prolongar el gozo del baile en una petición de más vida, de tristes presagios por la ambigüedad que provoca la ruptura del sintagma final. Nunca más ese momento, nunca vivir más:

La orquesta perlaba de silencios el
espacio, tu cintura es como una pulsera,
violetas aromadas con champán de rosas
Hernando's hideaway. Y era como ya nunca
más vivir.

31 Alarico entra en Roma, urbe incendiada, adonde llevan todos los caminos (del laberinto). El guerrero entra por un momento antes de volver a las brumas de la historia. Pero la repetición de esta entrada mítica es también decadente y lleva a la desesperanza. Finalmente el poeta optará por insistir en esta decadencia; así en «En el invierno romano» (*Como a lugar extraño*): «repaso encantado un pentagrama». En tal poema, el final de la decadencia preludia un cierre definitivo: «Ciertamente entonces, vendrá nuestro final». Así lo hace ver De Cuenca, que no desoyó la petición de Lille, en «Caída de Bizancio en poder de los godos (380 A. D.)», en que la reinención es tal que los bárbaros toman Bizancio, el Imperio romano de Oriente, once siglos antes de que los turcos lo hicieran (*El otro sueño*, 1987): «Los ojos de Teodora no asombrarán al mundo». El Imperio de Oriente fue en definitiva la perenne reconstrucción, el recuerdo de Roma.

En el tiempo de Eleonora alternan muerte y vida. Ahora en el presente baila de nuevo en el lapso de vida que goza junto al yo lírico. Pero la muerte negra está cerca:

Eleonora olvida que has muerto o que vas
a morir. El kirsch sabe a cerezas tiernas y
yo no sé jugar al baccará. Y hay ponchos negros
en los mármoles para verte pasar. Crepúsculos
tan íntimos, tan suaves, acariciar tu piel
mientras bailamos es como arder en rimel y
sentir que hay un río de ocasos que descine
en tus labios alacranes de amor, tan íntimo,
tan suave, como oler por la noche la espuma
del mar.

Eleonora es una vez más la Poesía adornada de toda su simbología (copa, pulseras, ojos, labios de niñas, ocaso, espuma del mar). «Hernando's hideaway» es el nombre de un tango; además hay alusiones al tango «A media luz». Pero hideaway significa también un refugio escondido y oculto, como el mundo poético para el yo lírico. Como las demás figuras femeninas, Eleonora surge para desaparecer con el alba: «Crepúsculos / y rosas de piano, aquel beso tan grato como lluvias / de estío y el alba color champán, tanta nostalgia / clavada en los escotes. A media luz, tan lento, o Hernando's / hideaway...». Pero las sucesivas muertes de Eleonora, la enigmática afirmación del yo lírico:

Rompemos las copas en Maxim's, se funden las
luciérnagas de noche y amamos en silencio
las velas del quinqué.
Estréchame, Eleonora, tu vestido de organza,
ese tono escarlata y aromas desirée. Viviremos
para siempre, para siempre, Eleonora, como esa
noche en que tantos murieron mientras tú y yo
bailábamos oropéndolas con el amanecer.

Hacen pensar en el afán del yo lírico de mantener vivos los mitos literarios, repitiendo y reescribiendo infinitamente, mientras tantos poetas han muerto y morirán. E. A. Poe escribió un cuento titulado «Eleonora» y un poema, «Lenore». En el cuento muere una hermosa joven, amada del narrador, con la que vivía feliz en un valle paradisíaco apartado del mundo. En el poema, Leonor es una hermosa joven que muere al romperse la copa:

Ah, broken is the golden bowl! The spirit flown forever!
Let the bell toll! —a saintly soul floats on the stygian river;

And, Guy de Vere, hast thou no tear? —weep now or never more
 See! On yon grear and rigid bier low lies thy love, Lenore!
 (Poe, 1990: 102).

Y lleva a la etérea muerta con su canto del recuerdo, aunque ella escapa hacia el cielo:

Avaunt! To-night my heart is light. No dirge will I upraise.
 But waft the angel on her flight with a paean of old days!

Además, la mención «y nunca más morir» recuerda inevitablemente al poema «The raven», donde también Lenore es mencionada: «Eagerly I wished the morrow; —vainly I had sought to borrow / From my books surcease of sorrow —sorrow for the lost Lenore— / For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore— Nameless here for evermore» (Poe, 2000, p. 204).

Gérard de Nerval escribió el poema «Léonore», cuya tercera parte se titula «Le bal des morts». Transcribo una parte:

Léonore entend des cris de plainte
 Percer la terre sous ses pas...
 Et son coeur, glacé par la crainte,
 Flotte de la vie au trepás.

C'est le bal des morts qui commence,
 La lune brille... Les voici!
 Ils se forment en ronde immense,
 Puis ils dansent, chantant ceci:
 «Dans sa doleur la plus profonde,
 Malheur à qui blasphémera!...
 Ce corps vient de mourir au monde...
 Dieu sait où l'âme s'en ira!»
 (De Nerval, 1974, p. 58).

También bailan los muertos en «Danse macabre» de Baudelaire («Fiers mignons, malgré l'art de pudres et du rouge, / Vous sentez tous la mort! O squelettes musqués»), como danzan en «Lenore», de Bürger, durante una tétrica noche mientras Lenore muere por amor: «Tanz uns den Hochzeitreiben, / Wann wir zu Bette steigen! / [...] / Nun tanzten wohl bei Mondenglanz, / Rundum herum im Kreise, / Die Geister einen Ketten-tanz». Leonore muere varias veces para volver a vivir, en Bürger, Poe, Nerval y Villena. Nameless abocada al no ser que es, de nuevo nombrada por la escritura en un hechizo de metempsícosis que no alcanza más allá de los límites del poema.

II. El doble en el espejo

Las trampas del yo lírico

Y, finalmente, la escritura está asociada al espejo. Hay varias apariciones en *Sublime Solarium* del espejo o de elementos que pueden identificarse como tal:

Escribiste una carta en tu última noche mientras tu cuerpo rompía por los bosques las últimas doncellas de los films de rosa que todo desconocen del amor o aquellos lazos de seda que bombones de azúcar envolvían en delicados espejos de un blando celofán

(Marilyn Norma dulcis amatrix).

El agua salobre del mar, los peces como ríos de azogue, sangre en los parabrisas, en las manos, flores carmesíes en las ingles quebradas y es el final
(Virelai del amor más dulce que la muerte).

Una tarde de abril la luz de una pupila un retrato barroco de serpientes y frutas tus labios o el otoño una perla en la copa es igual a una sombra de lluvia es igual a una diosa de cera es igual a un espejo de oro a una bruma a una voz a una dalia...

(El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía).

Absorta en los espejos de la tarde, enmudecida, bella, como cuando un airón, en vez de sangre, mancha las balaustradas de los yelmos, Leda recorre los invisibles ámbitos de plumas

(Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico).

La (re)escritura poética, unida a la tarde, la copa, la diosa y al mar, es especular. La escritura, ensoñación acuática: «¿Y el espejo de las aguas? Es el único espejo que tiene una vida interior» (Bachelard, 1997, p. 296). Efectivamente, el escribiente que mira al espejo, mira en su corazón: «Allí reside la razón profunda de que en el fondo del laberinto figura muchas veces un espejo, para que el hombre que durante largo tiempo haya estado dando vueltas por los recovecos del camino, al llegar por fin a la meta de su peregrinación descubra que el último misterio de la búsqueda, Deus absconditus, es él mismo» (Santarcangeli, 1997, p. 181). El poeta, al escribir, se mira al espejo, como su símbolo la sirena: «la sirena que canta en tanto que sostiene una cabeza humana (¡o su propio reflejo en un espejo?) [...] La sirena aparece algunas veces ensimismada, probándose un collar o mirándose en un espejo» (Vermeule, 1984, pp. 317 y 326).

Lo que encuentra el poeta en su corazón es el concepto sublime e irre-presentable. Ese poco de realidad oculto tras las formas, aquello que se puede concebir pero no presentar, es la esencia que diviniza al iniciado y que constituye el mito fundador de su identidad. Por ello recorre el yo lírico el laberinto de los mitos perdidos. De este viaje debería salir renovado, convertido en poeta. Y, sin embargo, hemos visto ya que no hay regreso para el poeta. Amene, Abd al-Rahman, gozan de la fusión mítica (fusión mística) al precio de su muerte. Sin retorno.

En «Un monje...», la ninfa Leda, «absorta en los espejos de la tarde», es poseída por el cisne. El poeta desea la posesión que reafirme su identidad. No obstante, observar a la diosa es pagar con la muerte. Narciso busca en las aguas su rostro y muere. El reverso de Leda, ninfa del agua, y del cisne es Artemis y Acteón: «Acteón sorprende el aseo de la diosa que, sueltos los cabellos, se baña y se mira en las aguas profundas de una gruta; asustada por los clamores de las Ninfas, Artemis, la diosa lunar, metamorfosó a Acteón en animal, en ciervo, y, dueña de los perros, lanza la traílla al encarne. Acteón es despedazado, lacerado, y sus restos dispersos sin sepultura dan nacimiento a lamentables sombras que frecuentan las breñas» (Durand, 1982, p. 94). El héroe trágico debe morir en representación de Dionisos despedazado y caído al mar, y así el yo lírico debe sucumbir en los laberintos acuáticos de la poesía. Pero no hay nada que aterre más que la muerte por el agua. Cuando el yo lírico adquiere tal lucidez, evitará su aniquilación adoptando la escritura como simulación de fusión mítica, es decir, como fusión no de mitos, sino de textos.

Señala G. Bataille que la verdadera comunicación solo se da en el momento de la conciencia común de la imposibilidad de comunicarse, y de la impenetrabilidad de las otras subjetividades, sentidas como objetos: «Los objetos no comunican con nosotros de ninguna manera. [...] esos momentos de una subjetividad *que, siempre e inmediatamente, nos es dada en la conciencia de las otras subjetividades*, momentos en los cuales precisamente la subjetividad se muestra como ininteligible, relativamente a la inteligibilidad de los objetos usuales y, en general, del mundo objetivo» (Bataille, 1981, pp. 146-147). Hay entonces «una oposición fundamental entre la comunicación débil, base de la sociedad profana (de la sociedad activa, en el sentido en que la actividad se confunde con la productividad) y la comunicación fuerte, que abandona a las conciencias que se reflejan una a

otra, o unas a otras, a ese algo impenetrable que es su “en última instancia”» (ibíd.).

Efectivamente, es el signo de los tiempos pensar que el mundo en que el ser humano se mueve, lo real, es una red lingüística de discursos, de textos, a través de los cuales aquel pretende conocer la naturaleza y relacionarse con los otros. Unos textos son presentados por el poder como verdaderos o —si esto ya no es posible—, al menos, como más útiles o beneficiosos a la comunidad. Si aceptamos este enfoque de la realidad, encontraremos otros discursos que se quieren libres, y así denuncian, representándola, esta red discursiva —o algunos discursos de lo real— como manipuladora; junto a estos, otros se inventan como opuestos a los dominantes, crean otro mundo virtual y evasivo, un mundo que es a su vez concebido como laberinto de textos: es el mundo artístico y literario. Son textos que intentan superar el escándalo que supone la ininteligibilidad (pero solo en ella se da la comunicación auténtica), que pretenden romper lo real objetivo y lograr una comunicación fuerte:

Vemos además que la comunicación fuerte es primaria, es un dato simple, apariencia suprema de la existencia, que se nos revela en la multiplicidad de las conciencias y en su comunicabilidad. [...] las emociones de la sensualidad y de las fiestas, que fundamentan el drama, el amor, la separación y la muerte. [...] Más vale hacer trampa, con tal de no ser definitivamente o demasiado cruelmente desgarrado: mantenemos, con el escándalo que a toda costa queremos provocar, pero al que no obstante intentamos escapar, un lazo indefectible, pero lo menos doloroso posible, bajo la forma de religión o de arte (del arte que heredó una parte de los poderes de la religión) (ibíd.).

La escritura es la búsqueda tramposa (para no ser *definitivamente desgarrado*) de la comunicación fuerte, de salirse de la red de la comunicación débil: «la existencia poética, en la que percibíamos la posibilidad de una *actitud soberana*, es en realidad una *actitud menor*, que es sólo una actitud de niño, un juego gratuito [...] puede prolongar una vida libre a expensas de aquellos a los que divierte (libertad coja que tradicionalmente ha solidado ser la de los poetas); puede alimentar a los demás y a sí mismo con palabras: eludir, mediante el énfasis, el peso de una realidad prosaica. Pero siempre aparece, unida a estas pobres posibilidades, la sensación de impostura y un cierto mal olor» (ibíd., p. 37).

La literatura, trágico hechizo de comunicación fuerte, es preferible a la muerte, como forma de romper con la ininteligibilidad. La escritura poé-

tica es así reescritura de textos, no el intento de fusión mítica. No hay mitos ni diosa poética: solo textos. La ausencia de la Musa es, paradójicamente, la única garantía de supervivencia del yo. Si no hay divinidad que sustente los mitos, es el propio yo lírico el que los escribe, afirmándose a sí mismo en esta labor de (re)escritura de textos. El acto de (re)escritura, como soporte del yo, es ahora el único mito. La escritura levanta así un espejismo por el que deambulan los nombres que llenan la erudición del poeta. La escritura crea un hechicero paraíso de libertad, perdido y reencontrado, una ilusión que juegue con las apariencias y cuyo dominio otorgue al yo lírico sustrato para su identidad.

El yo lírico opta por la presentación de los nombres porque el espacio de donde brota lo poético es irrepresentable. Los símbolos, los mitos con que intenta ser representado, no lo cumplen. Evita los abismos de lo informe, a la vez que finge lamentar la orfandad de los textos, que ya no pueden ser mitos venidos de los espacios sagrados del no tiempo, o del «Tiempo del Sueño» (cf. Eliade, 1984, p. 74), espacios poéticos: «Habría incluso que afirmar que la poesía no es jamás nostalgia del pasado. La nostalgia que no miente no es poética; deja de ser verdadera a medida que se torna poética, ya que entonces el pasado tiene menos interés en el objeto que se recuerda, que en la expresión de la nostalgia por sí misma» (Bataille, 1981, p. 42). La expresión de una nostalgia fingida, el despliegue cultural de textos literarios, la exhibición de la propia experiencia, serán caminos para la afirmación poética del yo.

Ironías del texto

De su ruina se alza mi escritura

(E. Pallarés)

Entre lo concebible y lo representable existe un desfase que provoca dos modos de acercamiento. Lo irrepresentable solo puede ser aludido, y se alude por la elusión; la presentación de lo irrepresentable es también irrepresentable. Inventa reglas nuevas que no pretenden más que mostrar la lejanía, la impotencia de representabilidad de lo concebido, pero en ningún momento mostrar lo concebido. Por otro lado, el modo nostálgico es «una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan solo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contem-

plador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer» (Lyotard, 1995, p. 25).

En *Sublime Solarium* se hallan ambos modos. Por una parte, la abundancia de imágenes surrealistas, oníricas, que no encuentran un apoyo racional, algo del mundo de la experiencia con lo que comparar analógica e intelectivamente, y que se repiten insistentes, variadas, idénticas en los distintos poemas; la aparición efímera y borrosa de sucesivos personajes que recitan monólogos de desconcertante irracionalidad, a veces escuchados o respondidos por otros personajes en otros poemas; o la inadecuación siempre entre el título del poema y el contenido, logran que la nostalgia por la Poesía, así como el propio mundo de esta, queden desdibujados, brumosos. Del espacio mítico solo es mostrada su irrepresentabilidad, su carácter borroso, escapista. Todo ello contribuye a un ambiente de irrealdad confusa y desazonante, que deja al lector con cierto estupor ante lo escu-rridizo de lo que lee. Entonces, «En ese mundo de imágenes y representaciones, el espejo ya no es, o ya no es solamente, la confirmación de una subjetividad de nuevo adquirida, sino un medio combinatorio, en el sentido de que un espejo infinito se convierte, a través del continuo desplazamiento del rayo luminoso, en el signo de un laberinto abstracto, que representa la total irrealdad del ser; o más bien, de la representación» (Santarcangeli, 1997, p. 181).

Sin embargo y por otra parte, la constante aparición suficientemente coherente de símbolos y la metaforización del mundo poético como laberinto, arrojan cierta luz sobre aquello concebido y falsamente añorado. Las menciones de personajes literarios cuyas obras son encontrables en el mundo de la experiencia (aunque ciertamente algunas en el ambiente poético y social de fines de los sesenta podían ser exóticas en su rareza erudita y adecuadas a *dilettantes*) tranquilizan al lector y lo envuelven en la belleza de un mundo accesible en bibliotecas y librerías. Además, la desorientadora promiscuidad de voces monologantes viene subsanada por la sobriedad ordenadora del texto, que pone los títulos a los poemas. Quizá el concepto de poesía no sea representable, pero sus alusiones son perfectamente comprensibles, bellas y consoladoras.

Porque el texto es un bibliotecario que no abandona la sacralización de lo literario (como sí hará el yo lírico): la Biblioteca se va a convertir en el nuevo dios por medio de un ritual que, para el texto, no es un simulacro.

Sobre el misterio de lo irrepresentable, el texto entroniza el triunfo de las formas. El texto se desea espacio creador y no médium de ocultas fuerzas incognoscibles. Apariencia, pero también imaginación, el demiurgo y su propio rostro. Para ello habrá de sacrificar la labor poética del yo lírico, apoyada en la esperanza de la fusión mítica, en aras de la intertextualidad, concepto que deificará como nuevo Absoluto. Lo que el texto pretende es mitificar el tapiz, el tejido; los mitos que el tapiz represente ya no lo son por su carácter sagrado, sino porque el texto los representa. Los textos míticos no lo son por su clasicismo o antigüedad, sino por su calidad de textos, más allá de su contenido. Es el texto el que crea el mito, y no a la inversa. Si el mar era el abismo ignoto de donde brotan las formas, ahora el texto (y el intertexto, que oculta y descubre como las mareas o el palimpsesto) es ese mar: «seducción de una imagen acuática que viene aún a sobre determinar la continuidad del materialismo del tejido [...] sugiriendo a la vez el ritmo bipolar del plegado y del desplegado» (Durand, 1982, p. 307).

El texto integra en sí la aventura poética del yo lírico, a la vez que la destruye. El ingenuo peregrinaje del yo lírico es textualizado. Sus desvelos místicos, su discurso amoroso, se convierten en materia sobre la que el texto se erige. Y lo hace como mirada irónica sobre el poetizar del yo lírico y como intertextualización de sus poemas, especialmente a través de los títulos. El texto atribuye a Orosio, Vorágine o Ibn Arabí unos fragmentos en los que el yo lírico se lamenta por la perdida amorosa, muy alejados de los que tales autores escribieron. Es el texto el que califica de meretriz a la amada de los poetas, o el que se identifica con las sirenas cantoras en «Soñar de sirenas al este de Suez». Y, fundamentalmente, sustituye la intertextualidad como medio de lograr la fusión mítica que anhelara el yo lírico por la noción de intertextualidad como nuevo objetivo que alcanzar por la creación literaria.

Para el yo lírico, la reunión de mitos, héroes, autores, obras literarias, era la manera de lograr la fusión mítica, y con ella el conocimiento que creía la Poesía concedía; de entrar en el mundo mítico para volver renovado; de fundirse con los poetas del pasado, reencarnarlos y revivir así el favor poético que ellos gozaran. La fusión de nombres, autores, obras, posibilitaba penetrar el continuum que el Absoluto de la Poesía (o del Arte) constituye, según la tradición romántica.

La simbolización que ya vimos de la poesía como espejo nos remite al concepto que del Arte como reflexión tenían los primeros románticos ale-

manes. Para Schlegel, el Absoluto es un yo reflexivo: «Este yo originario es el absoluto, la sustancia de la reflexión infinitamente plena» (Benjamin, 1995, p. 61). El Absoluto es totalidad, por ello es también la propia reflexión. Ahora bien, los románticos contemplan «el arte como un *medium* de la reflexión. Esta interpretación de todo lo real, y por tanto igualmente del arte, era para ellos un credo metafísico» (ibíd., p. 97). La Poesía como Absoluto originario es esencia autocreadora, pero las obras individuales son como fragmentos de este Absoluto y deben por ello ir más allá de sí mismas, disolverse en el *médium* del arte. Para los románticos, es la reflexión crítica y traductora la que realiza esta ampliación subsanadora de la incompleción de la obra individual: «completará la obra, la rejuvenecerá, la configurará nuevamente» (Schlegel, *Jugendschriften*, II, p. 177, ápid Benjamin, 1995, p. 105). La cercanía de este postulado con el de la obra poética que también rejuvenezca a la anterior está clara. El intento nunca alcanzable de presentar el concepto es más evidente cuando los románticos amplían el concepto de reflexión a la forma que lo quiere representar: «La pura esencia de la reflexión se anuncia a los románticos en la manifestación puramente formal de la obra de arte. La forma es, por consiguiente, la expresión objetiva de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia» (Benjamin, 1995, p. 111). Forma reflexiva para una esencia reflexiva. Pero la reflexión es infinita como el Absoluto que es, mientras que la obra tiene límites. Eso lleva que su intento de presentación formal sea fallido y sublime:

«Una obra está formada cuando por todas partes queda delimitada con precisión, pero es ilimitada en el interior de los límites... cuando es totalmente fiel, por doquier igual a sí misma y, sin embargo, sublime más allá de sí misma». Si la obra de arte, en virtud de su forma, es un momento del *medium* absoluto de la reflexión, la frase de Novalis: «Toda obra de arte lleva un ideal *a priori* en su seno, una necesidad de existir», no tiene en sí misma nada de oscuro (ibíd., pp. 114-115).

Por ello, puesto que hay una esencia absoluta, es posible la intertextualidad: «¿Tenéis por imposible construir *a priori* las poesías del futuro?», pregunta Novalis. O reconstruir las del pasado. La Poesía es reflexión de las formas. La idea de poesía intertextual está más cerca. Unas formas reflejan a otras en un continuum de formas que son la misma forma de la reflexión:

La entera teoría romántica del arte reposa en la determinación del *medium* absoluto de la reflexión como arte, o más exactamente, como la idea del arte. Dado que el órgano de la reflexión artística es la forma, la idea del arte

queda definida como el *medium* de reflexión de las formas. En este coinciden de manera constante todas las formas de exposición, se conectan recíprocamente y se unifican en la forma absoluta del arte, que es idéntica a su idea. La idea romántica de la unidad del arte anida, por consiguiente, en la idea de un *continuum* de las formas (Benjamin, 1995, p. 129).

Ya en Schlegel se encuentra quizá el concepto de literatura como mundo de textos, muy próximo al del «otro mundo literario» que es el del yo lírico: «Todas las poesías clásicas de los antiguos se conjugan entre sí, forman un todo orgánico inseparable y son, si bien se mira, una sola poesía, la única en la que el arte poético mismo aparece perfecto. De manera semejante, todos los libros deben constituir un solo libro en una literatura perfecta» (*Jugendschriften*, II, p. 358, ápid Benjamin, 1995, p. 132). La poesía transcendental de los románticos es dominio progresivo de las formas, de sus relaciones, en una labor continua de acercamiento al Absoluto. Pero parte, en cada obra individual, de las formas ya dadas: «No se trata, por consiguiente, de un proceder en el vacío, de un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino de un despliegue y una ascensión cada vez más comprehensivos de las formas poéticas» (Benjamin, 1995, p. 134). Es poesía trabajando en la poesía: como reflexión de sí misma y, lo más importante, como conciencia de que la esencia de la poesía es precisamente esta reflexión.³² Entonces la poesía es metapoesía: «y representarse a sí misma en cada una de sus representaciones, y en todas partes ser a la vez poesía y poesía de la poesía» (Schlegel, *Aethenäum*, p. 238, ápid Benjamin, 1995, p. 137).

Las semejanzas con la primera parte de *Sublime Solarium* son claras. Hay un Absoluto poético y este es un continúum de formas, textos que se funden, mitos que se unen, cuyo origen es la Poesía o Absoluto. Llevan su huella sin alcanzarlo nunca. Era la creencia del yo lírico hasta que descubrió la muerte como única fusión poética. El texto, por su lado, se construye con este tránsito del yo lírico como materia prima. El Arte

³² Y apunta unos fragmentos de Novalis muy significativos: «Las poesías que hasta hoy han existido actúan por lo general dinámicamente; la futura poesía trascendental podría ser denominada orgánica. Cuando se la invente, se verá que todos los auténticos poetas poetizaron hasta ahora, sin saberlo, orgánicamente —pero que esta falta de conciencia... ejercía una influencia esencial en la totalidad de sus obras, de tal manera que en su mayor parte sólo eran auténticamente poéticas en lo particular, pero habitualmente no poéticas en el conjunto» (*Schriften*, p. 62, ápid Benjamin, 1995, p. 136).

como Absoluto era la finalidad del viaje del yo poético; ahora es teoría que se convierte para el texto en objeto de crítica, comentario o destrucción, con que elaborar su propia urdimbre, sostenerse a sí mismo. Derrumba así la visión romántica del yo lírico en un acto de origen romántico: la ironía.

Por un lado, la poesía de este poemario es metapoética: poesía que se ve a sí misma escribir: «A veces, cuando el rumor se escucha del agua entre la piedra, escribiendo, la noche sientes que se escapa» (Un monje, en los...). Además, el espejo se multiplica, porque lo escrito refleja otros escritos: «Absorta en los espejos de la tarde, enmudecida, bella [...] Leda». La poesía se mira a sí misma cuando el poema habla de una ninfa. Pero el pretendido dominio de las formas, el aprehender las formas del continúum, puede derivar en una deformación. El espejo deforma a aquellos mitos que quería salvaguardar. Los enmudece antes que hacerles hablar, evidencia aún más su muerte. El intento de resucitar es solo rematar al muerto: «Como, para igualar a dios, no podíamos llegar a formar criaturas, nos hicimos destructores; creamos al revés, ya que no podíamos crear en el sentido del porvenir. Nos hicimos un universo de destrucción, y luego, con dulce complacencia, contemplamos nuestra obra en la historia; en la tragedia; en nuestros poemas» (Moritz, *Diario de un visionario*, s.p., apud Béguin, 1993, p. 61). Eso mismo denuncia la desolación del yo lírico en *Sublime Solarium*, la dolorosa incapacidad de crear un mundo literario, la torpeza del aprendiz de demiurgo intertextual, la mascarada de la fusión mítica.

Encontramos entonces que la obra poética es espejo que se mira para destruirse: «no puede evitar que el espejo vuelva contra él mismo las armas tajantes del análisis» (Béguin, 1993, p. 421). Según W. Benjamin, hay una ironía de la materia y otra de la forma. Por la primera, el autor desprecia la materialidad de la obra y así se alza sobre ella. Pero los materiales de la obra del yo lírico son precisamente esas otras obras, otras formas con que intenta realizar, remozándolas, su poesía. La materia de su obra es el concepto romántico de la poesía como continúum de formas. La ironía del texto se ejerce sobre este concepto, destruyéndolo. Leamos el siguiente fragmento de Benjamin en referencia a la defensa de Schlegel de las formas simbólicas:

La expresión «forma simbólica» remite a dos órdenes de significados: denota, en primer lugar, la relación con los diferentes conceptos que cubren el absoluto poético, y sobre todo con la mitología. El arabesco, por ejemplo, es una forma simbólica que se refiere a un contenido mitológico. En ese sentido, la

forma simbólica no pertenece a este contexto. En segundo lugar, es la expresión del puro absoluto poético en la forma (Benjamín, 1995, p. 139).

El arabesco simboliza el contenido mitológico. Por otro lado, el símbolo expresa el absoluto poético en la forma. Claro que, cuando el absoluto poético en la forma se convierte en concepto mítico, el arabesco puede simbolizar la nueva mitología: el concepto romántico de la Poesía como continuum de formas.

Pero hay otra ironía más, la de la forma. Es la destrucción voluntaria de la forma, que, y esto es importante, no puede aniquilar la ilusión (vid. Benjamin, 1995, p. 124). Y esta forma de ironía solo «puede expresarse en la reflexión» (ibíd.). De modo que las formas de la unión de mitos se destruyen: la fusión mítica pierde su valor ante la pérdida del pasado y la soledad del presente; la voz de los textos del pasado es rota por el título que muestra el recurso; el valor del símbolo arabesco, incluso en su nueva acepción, pierde todo su misterio al encontrar un significado establecido de antemano. Los recursos son puestos en evidencia. La metapoesía destruye a la poesía, a la propia idea de mundo de textos comprehensibles.

El texto se muestra a sí mismo como autor de tal destrucción, poder que rompe la fusión mítica al mostrar ostentosamente los resortes de la intertextualidad. No necesita de una idea absoluta que sustente las formas y su disolución; le basta el círculo ciego de textos que se hablan en un diálogo de sordos, Babel. La ausencia de una idea es el fin de la fusión mítica y el comienzo del dominio del intertexto.

Esta devastación de la poesía del yo lírico es condición necesaria para un nuevo comienzo, nueva creación: la del texto hecha por sí mismo. Era necesario que el yo lírico creyese en el ritual de iniciación del poeta, en su descenso a los infiernos, en su muerte iniciática, para que aceptase una muerte sacrificial y vicaria, que garantiza al texto el poder creador. El texto crea el héroe y lo sacrifica para divinizarse por delegación. Como el héroe protagoniza el drama en la tragedia, así el yo lírico es el personaje sacrificado en la repetición del «drama del Hijo»: «un drama cuyo modelo son la pasión y las pasiones amorosas del Hijo mítico» (Durand, 1982, p. 337). El yo lírico engendrado por el texto es sacrificado por este en un ritual por el que el sacrificado se diviniza y el sacrificante obtiene vicariamente el dominio del tiempo:

Todo sacrificio es un intercambio y está puesto bajo el signo de Mercurio; [...] Este comercio realiza una sustitución mediante el juego de equivalencias, una reduplicación que se vuelve repetición vicariante por la que el sacrificador o el sacrificado [...] se hace dueño del tiempo pasado o futuro. [...] La muerte viene a situarse por vocación mítica en esta ambigüedad sacrificial y a interpretar la doble negación por la muerte de la muerte. [...] En el poder sacramental de dominar el tiempo por un cambio vicariante y propiciatorio es donde reside, pues, la esencia del sacrificio. La sustitución sacrificial permite, gracias a la repetición, el trueque del pasado por futuro, el sometimiento de Cronos (ibíd., p. 295).

De modo que el yo lírico debe entrar en la muerte (de la que debería volver), que él mismo, durante su sacrificio, ha simbolizado como sombras y niebla, noche donde se pierden las formas. Esta disolución de las formas es la que el texto realiza sobre la poesía del yo lírico:

Una forma, sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser reabsorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al «caos» [...], a las «tinieblas», [...] al «agua» (Eliade, 2000b, p. 90).

Por ello el yo lírico y su propia poesía son sacrificados, para transformarse en materia prima de una nueva creación, la del texto. Para crear de nuevo hay que sumergir lo creado en el caos anterior al primer acto creador. Es lo que hace el texto al sacrificar el yo lírico, para repetir en el ritual la primera creación y renovarla. El texto se transmuta así en el demiurgo. Es interesante constatar la repetición en «*Planto pro Valdaura Meretrice*». A pesar de la muerte de la amada, la reiteración al final y casi idéntica de los versos que describen su muerte («Como si en tus labios terribles arañas de polvo / buscasen una cosecha de grosellas tiernas / [...] / Como si en tus labios arañas de polvo buscasen grosellas...») simboliza una repetición ritual. Con ella termina el poemario. Más explícito es el poema «*Constantino Kavafis observa el crepúsculo*». Durante todo él, el yo lírico ha expresado lastimeramente la imposibilidad de salir de la decadencia, como también hiciera Kavafis en su «*Esperando a los bárbaros*». No obstante, el último verso es un contrapunto a los versos de ambos: «Corre el año 410 y Alarico / no tardará ya en saquear Roma». Procede de una voz neutra, venida de fuera, que contrasta con la expresiva del yo lírico en los versos previos. El texto anuncia la destrucción de Roma como necesidad para una nueva creación:

Una serie de derrotas militares y de derrumbamientos políticos se espera con angustia desde los tiempos de Isaías, como síndrome imprescindible del *illud tempus* que había de regenerar al mundo. [...] En esta perspectiva la historia de Roma adquiere noble gravedad. Varias veces en el curso de la historia los romanos conocieron el terror de un fin inminente de la ciudad, cuya duración —en su creencia— había sido decidida en el mismo momento de su fundación por Rómulo. [...] los romanos sabían que, sea como fuere, la ciudad había de desaparecer antes del principio de un nuevo Eón. [...] Cuando Roma fue ocupada por Alarico, pareció que triunfaba el signo de las doce águilas de Rómulo: la ciudad había entrado en su duodécimo y último siglo de existencia (Eliade, 2000b, pp. 129-134).

Lo que el texto pretende es identificarse con la divinidad como oficiante, que repite la creación originaria: «En la medida en que se repite el sacrificio arquetípico, el sacrificante en plena operación ceremonial abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales. Por lo demás, lo declara en estos términos: “He alcanzado el cielo, los dioses; ¡me he hecho inmortal!”» (ibíd., p. 43). Esta deificación responde a un intento de entronización de la apariencia, no aquella del yo lírico, a cuya pasión asistimos, sino la del propio texto como tejido que se desenvuelve y muestra el discurso del yo poético. El texto requiere el triunfo de la apariencia apolínea.

En cierto modo, las perspectivas del texto y del yo lírico son paradójicas. El texto pretende sustituir como nuevo mito los mitos que él, como tejido, contenía. En este sentido, no abandona la creencia mítica, y lo que fuera fusión mítica (mito como contenido) ahora será unión de textos (texto como continente). Y lo hace desde la misma fe que el yo lírico tuviera en la memoria: «la memoria, como la imagen, es esa magia supleatoria por la que un fragmento existencial puede resumir y simbolizar la totalidad del tiempo recuperado» (Durand, 1982, p. 382). Así el texto se quiere intertexto. Cree en la efectividad del rito, que se apoya en la existencia de una nada (que es diosa, o caos, o muerte) previa a toda creación. Sin embargo, aunque las formas, las apariencias, surjan de esa nada a la que no pueden representar, el texto —la suprema apariencia— desea sustituirla. Si la diosa ha huido, si solo queda su ausencia, permanece la apariencia como sustituta. El intertexto, la Biblioteca, necesitan de la nada para ser, y a la vez proclaman la ausencia de la nada para suplantarla. El texto se proclama único creador, pero mira de reojo a una nada en la que cree y cuya ausencia necesita para no desaparecer:

En el arte y el pensamiento recientes, no es un olvido lo operativo sino un teísmo negativo, un sentido peculiarmente intenso de la ausencia de Dios o, para ser más precisos, de Su retroceso. El «otro» se ha retirado de lo encarnado, dejando inciertos rasgos profanos o un vacío que sigue resonando con la vibración de la partida. Nuestras formas estéticas exploran el vacío, la vacua libertad que llega de la retractación (*Deus absconditus*) de lo mesiánico y lo divino (Steiner, 1989, p. 277).

La apariencia como única esencia implica el triunfo de la Biblioteca, de la intertextualidad. Y, curiosamente, el intertexto como producto cultural, no sacro, pretende ocupar el espacio dejado por los dioses huidos.

El texto es paradójicamente «primitivo», mientras que el yo lírico se moderniza. El sacrificio supone una muerte ritual que los participantes entienden como proceso de muerte, tumba y resurrección. Hemos asistido al *descensus ad inferos* del yo lírico, a su viaje por la barca, su entrada en la basílica equivalente a la tumba. Pero también a su terror ante la muerte, a su convencimiento de que la fusión con los Antepasados, con los dioses, solo en la muerte sin retorno es posible, como les ocurriera a Amene, a los jóvenes de «Virelai» o a Abd al-Rahman. De forma que, en contraposición al ritual sincero aunque con fines espurios que realiza el texto, el yo lírico abandona sus creencias iniciáticas. La muerte es hecho único y real en la línea temporal que no es posible dominar por ritos de renovación cíclica. No acepta así las formas (los textos, los discursos) como nuevo dios que sustituye a los ausentes, sino como ficción levantada en el tiempo sin dioses. Solo el tiempo esculpido en la muerte, de la que quiere escapar.

Este desenlace se cierra en *Syrtes*. No obstante, a partir de *El viaje a Bizancio* buscará otros apoyos a las palabras huérfanas. La filosofía platónica le prestará las armas. La esencia que sustenta a las palabras le llevará a esa poesía que no será nuevo simulacro, lo que cuestionaría su propia identidad, y que le ofrecerá seguridades para la construcción de su *yo* como ente y como poeta. La intertextualidad no es la única verdad por la ausencia de los dioses huidos, como pretende el texto. Tampoco es medio de fusión mítica como él mismo creyó antaño. Será intercambio con palabras, textos y autores, cuya vida e identidad se basa en la seguridad ontológica de las Ideas, y por el que él mismo descubrirá su propia individualidad. Si el texto es apolíneo, el yo lírico se adhiere al «*socratismo estético* cuya ley suprema dice más o menos así: “Todo tiene que ser inteligible para ser bello”» (Nietzsche, 2001, p. 115).

Con todo, no es seguro que el texto logre su afán apolíneo de individuación por el rito que lo exalta pretendidamente como demiurgo. La ironía desintegradora que ejerce sobre la poesía del yo lírico es un paso hacia la integración en el Absoluto (se quiera entender al modo romántico de fondo idealista o al modo mítico, no importa). Es una destrucción que logra la superación de la forma, la asimilación al Absoluto por la deconstrucción.

Estamos, en definitiva, ante un acendramiento de la ironía romántica en su búsqueda de Absoluto. ¿El Absoluto a través de su negación? El Absoluto absorbe a su contrario. La ironía «debe ser apreciada como un momento objetivo en la obra misma. Representa el intento paradójico de construir en los productos formados, aun a través de una demolición: de demostrar en la obra misma su relación con la idea» (Benjamin, 1995, p. 127). Por eso la deformación de los textos esconde un acercamiento, indirecto y contradictorio, espectral como la imagen del espejo, a la Poesía.

El texto ha intentado una división, separándose del yo lírico y su discurso poético: «porque la coincidencia de contrarios en un único objeto es insoportable incluso para una mentalidad primitiva, y el drama litúrgico que saca partido de la contrariedad a expensas de varios personajes parece ser, a todas luces, una primera tentativa de racionalización» (Durand, 1982, p. 285). Pero tal desmembración se vuelve contra él, parte desmembrada de un todo: la obra literaria lleva su propia deconstrucción, que la despedaza como Dionisos fue despedazado. A pesar del yo lírico y a pesar del texto, *Sublime Solarium* se hunde en el caos que funde los contrarios, en el informe mar de la Poesía. Su lectura es así ritual dionisiaco.

Se vio más arriba que el buceo por la memoria mítica literaria era búsqueda de identidad del yo lírico como poeta. Busca reconocer su esencia en la de otros poetas y personajes del mundo de la literatura: la memoria personal buscaba fundirse en la memoria cultural. En este sentido, la de los personajes-máscara es muy significativa. Toda la variedad de máscaras responde a un intento de abarcar extensivamente la amplitud del mundo de la literatura.³³ La unión de varias de origen literario distinto en un mismo poema busca dar forma al concepto de intertextualidad. La Poesía —Literatura, Cultura, Intertexto— es el centro que subyace a todas ellas. Béguin

33 Y así evadirse en un mundo de belleza: «Pero aún hay más nostalgias: las máscaras, que significan que lo impreciso y lo artificioso es mejor que lo real», dice Villena sobre este tópico simbolista (De Villena, 1988, p. 54).

(1993, p. 373) comenta acerca de las apariciones de los sueños: «todas éstas son máscaras diversas tras las cuales hay que descubrir el rostro mismo de la poesía». Así, a través del yo lírico oculto y de la máscara que lo esconde y en la que él se transforma, aparece el Absoluto. Sin embargo, este dominio de la Poesía sobre las voces del yo lírico tras las máscaras que lo disfrazan puede anular su voluntad, convertirlo en mera caja de resonancia de la Poesía que habla a través de los poetas. El yo enmascarado se transforma entonces en un mero muñeco sin conciencia de identidad. Esta es la disyuntiva terrible del poeta: alcanzar la unión (pero esto lleva a la locura), o bien mantener la diferencia y la conciencia del yo (y esto lleva a la desgracia). El gran sueño es poder lograr ambas cosas sin renunciar a ninguna. Claro que quizá haya un modo: si poetizar es buscar en el espejo del abismo interior, el poeta crea un doble. Se divide en observador-observado; busca en sí mismo, y eso supone un sujeto y un objeto, él que busca su él buscado. Pero además esa búsqueda, al ser consciente, es también doble: el poeta sabe que busca en sí mismo. Es así una especie de dios doble que se observa en su interior a sí mismo buscándose a sí mismo. El poeta es un dios que crea un doble —a su imagen y semejanza— que se busca a sí mismo, desdoblado en objeto. Es la búsqueda poco arriesgada de la ensoñación:

La ensoñación, al transportar al soñador a otro mundo, hace del soñador un ser diferente de sí mismo. Y sin embargo, este otro ser sigue siendo él mismo, el doble de sí mismo. [...] La ensoñación —que no es el sueño— conserva el dominio de esos desdoblamientos. [...] Así, el ser proyectado por la ensoñación —dado que nuestro yo soñador es un ser proyectado— es tan doble como nosotros mismos [...] Hemos aquí en el nudo de todas nuestras paradojas; el «doble» es el doble de un ser doble (Bachelard, 1997, pp. 123-125).³⁴

De este modo, todo —la Poesía— está dentro de él, como en un dios; pero la dualidad le salva de caer en la locura: es otro, el doble, quien se sumerge en el peligro de buscar la unidad en los abismos interiores. Así pues, el soñador —el yo lírico poeta— es un ser proyectado que a su vez se desdobra: «el agua [...] duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica» (Bachelard, 1994, p. 80).

34 Y también Vermeule (1984), p. 295, dice del mar: «Ya que los griegos se interesaron por posibilidades invisibles, el horizonte entre lo que sabían y lo que imaginaban estaba representado fácilmente, para ellos, por la superficie del agua, que provocaba una especie de visión doble. Pintores y poetas fueron atraídos por los dos dominios que eran mutuamente invisibles [...] La mar facilita una perspectiva doble».

En *Sublime Solarium* aparece un soñador que es el yo lírico que busca su identidad como poeta, y que se desdobra: «A menudo, la ensoñación va a buscar a nuestro doble en alguna parte extraña, lejos de aquí. Más a menudo aún, en un pasado siempre desaparecido» (Bachelard, 1997, p. 124). Los muertos del pasado. El yo lírico se desdobra y crea un personaje del pasado. Es interesante verlo así porque eso confirma que el verdadero personaje del pasado no vuelve ni puede volver. El yo lírico no recupera a Vorágine, Amadís o Arabí. Los inventa, los saca de sí mismo en un acto de reflexión; conversa con ellos, conversando consigo mismo. Sin embargo, es un intento desesperado de unión con ellos. Si se disfraza de ellos, si les hace hablar —y se mezclan elementos del pasado de las máscaras junto a elementos del presente del yo lírico—, es que quiere fundirse con ellos, ser ellos. Romper la dualidad y volver a la unidad. Pero no es posible: el pasado y el presente son tiempos distintos. En el poema, la voz de la máscara no logra ocultar la del yo lírico escondido.

Las máscaras son también el doble del yo lírico disfrazado en el espejo. Igual que él busca y recuerda, ellos (Amadís, Arabí, Vorágine) buscan y recuerdan: Oriana, la rosa, Dafne. Pero no son correlatos objetivos. La voz del personaje no oculta la del yo lírico. De esta forma, la proyección sobre el personaje no es completa y no descarga al yo lírico de la conciencia de su identidad, que no puede obviarse mediante la sustitución por otro. El falso doble evidencia aún más la irreductible mismidad del yo. La máscara permite el hechizo momentáneo. Pero el rostro del actor está siempre tras ella. Por un momento el actor quiere ser el personaje que la máscara representa, pero nunca deja de ser él mismo. La identidad solo es posible en la dualidad, en la oposición a otro. Por la máscara el rostro reconoce su diferencia; pero también su afinidad espiritual con ella.³⁵ Claro que eso conlleva la inaccesibilidad del centro místico.

35. Y dejando al yo lírico y volviendo al autor, encontramos que Villena escribe en una novela que reconoce como memorias: «Siempre me han gustado los espejos. De niño me miraba de continuo y aún lo sigo haciendo, y lo que veo en la pulida luna no es el enemigo [...], sino que me veo mejor a mí mismo, con más libertad y claridad, y así y en él, me entiendo. Me he maquillado delante de los espejos, he disertado conferencias, he jugado a cambiar de personalidad, he cantado y he soñado mis propios gestos de amor, mi propia desesperación amorosa... [...] Todos escribimos —como dice Valéry Larbaud— con una máscara en el rostro, un masqué à l'ancienne mode de Venise, pero esa máscara somos nosotros en medida igual que lo que haya detrás de la máscara, y que acaso sólo valientemente nos atrevemos a llamar rostro. Somos el rostro, la deformación, la máscara, la pintura [...]. Nada en mayor medida que nada, y por eso es tan estimulante el espejo, porque en él se logra una visualización sintetizadora». Pero el que mira permanece separado del espejo donde se da la síntesis. No quiere ser títere, sino actor: «Actor he sido siempre» (De Villena, 1982, pp. 129 y 63).

Asistimos de nuevo a una profanación de lo sagrado. La máscara es «imitación [...] imputrescible del antepasado» (Durand, 1982, p. 386). La separación de rostro y máscara representa los cambios en la valoración del arte, que el yo lírico refleja en *Sublime Solarium* y *Syrtes*: «lo imaginario emigra poco a poco desde las profundidades de lo sagrado, la irradiación de lo divino y luego se metamorfosea cada vez más hasta la venalización profana del arte por el arte e instala por último el gran museo imaginario del arte en honor del hombre. [...] trayecto desde el mito sagrado al arte profano, pasando por la máscara ritual y mágica» (ibid., p. 385).

El yo lírico es doble de una instancia que también busca su voz en el eco. El texto también se cubre de máscaras: los títulos y las citas al comienzo de cada poema del yo lírico. Pero en él sí tienen un sentido mítico. En algunas ceremonias iniciáticas «son sacerdotes o máscaras quienes las dirigen» (Eliade, 1984, p. 72). El texto sacerdote o sacrificante sí se unge con la máscara de los Antepasados o textos de la Biblioteca intertextual, a los que desea representar. Es el intento de eternización del texto en Intertexto absoluto por una ironía ritual.

Sublime Solarium evidencia la intertextualidad como nuevo ideal que suplanta al Absoluto romántico. Intertextualidad es concepto —objeto inteligible de comunicación débil— que pretende alzarse en nuevo mito. Y, no obstante, la intertextualidad es deconstruida dentro de ella misma. Exhibe los tópicos románticos y simbolistas de unión imposible con el Todo, los símbolos místicos ya decodificados, mientras va mostrando los acoplamientos de dos instancias de escritura, yo lírico y texto, que se apoyan más o menos confiadamente en un ideal de absoluto, bien como fusión de mitos que finalmente el yo lírico preferirá como textos para salvaguardarse, bien en la fusión de textos que se conviertan en mitos, como querrá el texto para eternizarse. Y sin embargo, todo este engranaje es intertextual, si bien es cierto que no deja de ofrecerse como mero hechizo, incapaz de alcanzar una Totalidad que no existe, instante de alucinación en la embriaguez de la escritura.

Y todo ello por medio de una estructura de lazos en la que las alegorías se superponen, los símbolos se enlazan de unos poemas a otros y las imágenes se explican entre sí. Todo imbricado en varios círculos laberínticos en cada uno de los cuales cada símbolo, cada imagen, adquieren sentidos distintos y no incompatibles; y así la flor es metáfora para unos ojos, y también el muerto que vuelve, y es el centro del laberinto, y el fruto poé-

tico. Como ocurre, entre tantos, con la piedra, el fuego, la columna, la noche y sobre todo el mar, el *sublime solarium*.

III. La Musa

Los primeros libros poéticos de Villena completan una trayectoria de búsqueda, traición y pérdida de la Musa o Poesía, abandonada a partir de *El viaje a Bizancio* y nuevamente soñada desde *Como a lugar extraño*. La Musa o Poesía —la identificación de la Musa o inspiradora poética con la propia poesía es antigua: así en Propercio y en Virgilio— es la finalidad del viaje alegórico de *Sublime Solarium*, que representa las dificultades de la labor poética, que se acrece mientras se desarrolla el recorrido laberíntico por los mitos perdidos. El curso del caballero-poeta comenzaba en este libro con la búsqueda amorosa de la dama-musa, centro poético, seguido por el efímero goce del encuentro, solo logrado como breve hechizo arrasado por el tiempo, y concluía con la pérdida y muerte de la amada (Musa) y del caballero (poeta), en «*Planto pro Valdaura Meretrice*».

Los poemas de *Sublime Solarium* y *Syrtes* intentan en apariencia recuperar el mito atemporal, lenguaje de la verdadera poesía, en un canto a la Musa, única otorgadora del don poético: «el lenguaje del mito poético [...] era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa [...]. La función de la poesía es la invocación religiosa a la Musa» (Graves, 1996, pp. 10 y 16). La Musa, o diosa Luna, es presencia constante en toda la obra poética de Villena ya desde el primer poema de *Sublime Solarium*, representada por la reina de Ofir: «Pedimos al sol que nos hable de tu cuerpo, del lienzo duro y manso de tus piernas, de tu cabello como el firmamento, del silencio de tu rey, de su fusta, de sus corceles o de su crin en la brillante cimera, de tus manos lívidas como la lívida luna, de tus labios sagrados como el himen, del oro y la plata del país de tu corazón». El Sol rey subordinado a la misteriosa e inaccesible reina. El poeta debe dirigirse a ella, no a él:

El verdadero poeta debe ser siempre original, pero en un sentido más sencillo: debe dirigirse solamente a la Musa —y no al rey, al jefe de los bardos o al pueblo en general— y decirle la verdad acerca de él mismo y de ella con sus palabras apasionadas y peculiares. La musa es una diosa, pero también es una mujer, y si su celebrante le hace el amor con sus palabras de segunda mano y las tretas verbales ingeniosas que emplea para adular a su hijo Apolo,

ella lo rechaza más decisivamente que al balbucente o al chapucero (Graves, 1996, p. 604).

Porque ella es la verdadera diosa de la escritura, a quien se quiso subordinar al Sol: «el dios de la escritura se convierte así en suplente de Rê, añadiéndose a él y reemplazándole en su ausencia y esencial desaparición. Tal es el origen de la luna como suplemento del sol, de la luz nocturna como suplemento de la luz del día. La escritura como suplemento del habla» (Derrida, 1997, pp. 131-132). La Luna, diosa de la escritura, es la inaccesible Isis, aspiración constante del poeta:

Al adorar a su diosa los sacerdotes de Isis no seguían una regla, sino el camino fulgurante del sentimiento y del inmenso deseo. No los atributos, sino el amor que los cumple. Porque la amada no es una perfección, sino un anhelo bellísimo. No es Inanna-Istar, la oscura, sino Isis (*Syrtes*, Alabanza de Isis).

Ese es el nombre de la diosa:

Cerca, poco más o menos, del primer sueño de la noche, despertado con un súbito pavor, vi la gran redondez de la Luna relumbrando y con un resplandor grande, que a la hora salía de las ondas de la mar. [...] y tuvo por bien hablar me de esta manera: [...] Otros me llaman Juno, otros Bellona, otros Hecates, otros Ranusia. Los etópeos, ilustrados de los hirvientes rayos del sol, cuando nace, y los arrios y egípcios, poderosos y sabios, donde nació toda la doctrina, cuando me honran y sacrifican con mis propios ritos y ceremonias, me llaman mi verdadero nombre, que es la reina Isis (Apuleyo, apud Graves, 1996, pp. 90-92).

La diosa de la escritura, que los defensores del logos y enemigos del mito subordinan al rey-sol, es identificada mitológicamente con Zot, y este, dios de la escritura, es la Luna: «J. Cerny cita un himno a Zot que comienza en estos términos: "Salve a ti, Zot-Luna, que hiciste distintas las lenguas de cada país» (Derrida, 1997, p. 131).

La Musa como Luna, invocada por los poetas. Pero está también ligada a otras formas míticas. Ella es «la diosa de la Luna y el Mar representada como un monstruo marino» (Graves, 1996, p. 656), y lo recuerda el lamento por la perdida de la Musa en el poema que iniciaba la segunda parte de *Sublime Solarium*, «Soñar de sirenas al este de Suez». Lady Tolway perdida en el mar del otro lado del espejo, en las aguas abisales del espacio literario, origen de la creación imaginaria, donde las sirenas sueñan por

siempre alejadas del yo lírico, caballero y poeta.³⁶ El mar, símbolo de los laberintos de la memoria literaria (también las musas son hijas de Mnemosine) de la que regresaban los mitos convocados por el poeta. El mar como ensueño creador donde el yo lírico se sumergía buscando la fusión mítica. Invocar a la Musa es nombrar el mar:

Mar, cúbreños con tus ondas, desata en nosotros la verde curvación de tu cuello, haznos sucumbir bajo tus crestas, en nuestros ojos pon el lirio como el fuego de tus manos, destroza nuestras torres, nuestros navíos haz murallas abrasadas, Edo o Babilonia, la llanura inmensa y larga de tus manos, destrúyenos para siempre, dibuja sobre nosotros la flor espiral de la derrota, el torbellino azul como el penacho muerto, el fin perpetuo. Mar, inúndanos, ahóganos bajo tus grandes abetos para siempre y sea sólo sobre la estatua inútil un blanco reguero de la espuma... (*Syrtes*, Kitagawa Utamaro. Noche en el mundo perecedero).

Es la petición del favor de la Musa. Que ella otorgue el don de la poesía auténtica. Embriagado, abismado en sus aguas, desea seguir vencido la *derrota* por las *espirales*, por el *torbellino* del laberinto en busca de la flor *azul* que soñara Novalis. Quiasmo que lleva a la aniquilación, pero también a la búsqueda continua, al fin perpetuo, oxímoron que no es otro que Isis, nunca perfección, siempre anhelo. Desea lograr la lengua poética que está más allá de la lógica de las lenguas. Participar de la sabiduría poética que solo el mar —la Luna— posee es hundirse en ella: «desata en nosotros la verde curvación de tu cuello». Cubren las olas desatadas el yo lírico y la curvación del cuello del mar lo convierte en cisne, símbolo de los poetas (en el continente, confundido con las grullas, vid. Chevalier y Gheerbrant, 1995, voz «cisne»).

Lento y solemne el cisne recorre el ámbito del río, mueve lentamente sus plegadas alas, y encorva su cuello como una precisa voluta de marfil antiguo. Apenas deja señales en el agua al navegar, su plumón es suave y sus pequeños

36 Que las sirenas sean monstruos es especialmente significativo, como se verá al tratar de la metáfora, el suplemento y la escritura poética. La Musa engendra monstruos. Graves nos informa sobre las sirenas: «eran un colegio de nueve sacerdotisas de la Luna orgiásticas que actuaban en el santuario de una isla oracular» (Graves, 1996, p. 568). La Luna está unida por ellas a Afrodita: «la figura convencional de la sirena —una mujer bella con un espejo redondo, un peine redondo y cola de pez— expresa: “la diosa del Amor surge del mar”» (ibíd., p. 234). Ella es diosa de Amor y Muerte, como historia de amor y muerte es *Sublime Solarium*, desarrollada en el laberinto marino: «la diosa del Amor y de la Muerte [...] llevó consigo la Danza del Laberinto» (ibíd., p. 247). Es la danza de las grullas, origen del laberinto y ligada a la poesía (cf. ibíd., p. 274).

ojos de un carmín metálico prefieren al sol los sosegados imperios de la luna (*Syrtes*, Laude del cisne).

La curvatura del cuello de los «cisnes espléndidos de Góngora» (*Syrtes*, *Poetria nova*) es como la de la ninfa Dánae: «Curvada [...] la metáfora es toda sensualidad del cuerpo, valva repleta de oro, de filamentos y hebras que titilan. [...] Solo la belleza de los labios, del cuerpo curvo, abierto, floreal y delicado en el recuerdo» (*Syrtes*, El mito de Dánae). La ninfa es forma curvada en el cuadro de Klimt (y lo curvo escapa a la tiranía de la cuadratura), pero la poesía se pierde más allá de las formas y la metáfora más allá de la palabra-hallazgo del poeta. Por ello no es curvación Apsara, ninfa hindú de las aguas, que está en lo visible, pero lo visible no puede cumplirla:

No eres un cúmulo de hojas, ni la perenne curvación o el verde de los ríos, mueves al pasar los árboles y tus dedos tintinean y no eres metal, ni rama ni corona de cobre. Leve, sigilosa, no es acerbo de pámpanos tu talle, ni alceres en el viento ni color de piedra o corazón o pétalo. Te adornas de flores y de hojas pero no eres selva ni gorrión, moradora del río como la hierba verde, moradora del árbol blanca, verdes labios de salvia tierna y de menta. A veces siento tus dedos y tus hojas y tus finos tobillos como el oro cuando andas, lejana, moradora del árbol y del río como el viento o las ramas y las tardes de octubre o el amor, coronada de lilas y de ajenos, dolorosa y bella por la hierba, inasible siempre, tú, Apsara (*Syrtes*, Apsara).

Inasible como Isis, como Urania (que es la Esfinge, la ahogadora, diosa y sirena; cf. Graves, 1996, p. 567): «Musa más divina de las nueve / [...] / Hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera / La mano sobre el pecho, ya sola musa mía, / Tú, rosa del silencio, tú, luz de la memoria» (Cernuda, «Urania»). Y como Marilyn, inalcanzable ninfa de los bosques y el mar:

aquella niña rubia que amaba los caballos y bailaba desnuda por las tardes como un paje pintado de alhelíes en un solarium verde de cristal. Escribiste una carta en tu última noche mientras tu cuerpo rompía por los bosques las últimas doncellas [...] aquel enamorado que quiso regalarte un Chevrolet para que tú y él, juntos, os ahogaseis como niños de puntillas en un plácido mar. [...] las aleves demandas de un teléfono blanco que amados de tus labios soñaban descolgar de madrugada en un apartamento azul de Nueva York (*Sublime Solarium*, Marilyn Norma dulcis amatrix).³⁷

37 Marilyn en la habitación de cristal es como Blancanieves, transmutación de la Musa: «el ataúd de vidrio es el conocido castillo de vidrio al que van los héroes para que los hospede la diosa de la Vida en la Muerte» (Graves, 1996, p. 572). Abd al-Rahman II, que «scanditque sublime solarium», entra así en el reino de la Musa: «Una mano había traído la muerte desde joyas de nieve casi iguales a agua».

Apsara moradora del árbol y del río: ninfa o Musa («desde la Antigüedad, las Musas solían identificarse ya con las ninfas», Curtius, 1989, p. 325, nota). Por ello no es extraño que el poeta se adentre en el mar-bosque-río:

Mar, inúndanos, ahóganos bajo tus grandes abetos para siempre (*Syrtes*, Kitagawa).

Salir al mar, al ancho mar del mundo y sentir el calor del trópico y las palmeras, el gratísimo sabor del whisky con agua helada bajo el sol de la India y el recuerdo de los ríos verdes y de las olas... [...] cuando el agua esmeralda se escurre por tus brazos o el gorjeo de las aves al amanecer en el umbral de la selva te llama... (*Syrtes*, British Empire).

No era demasiado alta la roca desde la que nos zambullimos, y el mar depositaba en ella algas diminutas, madréporas y moluscos. [...] Fluidos verdes como árboles y ríos (*Syrtes*, Bucólica marina).

Un río es una dulce confluencia de plantas y cipreses rotos, de pequeños filamentos verdes como una cabellera (*Syrtes*, Égloga).

Una noche en que la luna semeja todo el cielo, resplandeciente, ve al bosque y a nadie cruza en silencio el río (*Syrtes*, Pensamientos mortales de una dama).

La creación poética es camino de perfección por el bosque en busca de la musa o ninfa que otorga el don de la palabra poética: «“¿Qué es la inspiración?” [...] “inspiración” puede ser también la inducción del mismo estado poético mediante el acto de escuchar al viento, el mensajero de la diosa [...]”, en un soto sagrado. [...] La representación clásica común de la Musa cuchicheando en el oído de un poeta se refiere a la inspiración en la copa de los árboles» (Graves, 1996, pp. 598-600).

La Musa es quien concede el hallazgo poético a sus devotos, como la ninfa Oritia, raptada cuando jugaba con Farmacea.³⁸ La Musa-ninfa-dama

³⁸ Según Graves, es ella quien crea el viento (como la Musa) y no a la inversa: «El nombre de Oritia, la ninfa que lo llevó, significa “la que se enfurece en las montañas”, evidentemente la diosa del Amor de la tríada divina en la que Atenea era la diosa de la Muerte» (Graves, 1996, p. 594). Oritia es asociada al amor, al viento inspirador y al hechizo poético. El mismo Sócrates es llevado por los textos de Fedro al río Iliso, donde estuvo Oritia, peregrinación no grata, pero semejante a la de los poetas-caballeros por el laberinto literario en busca de su diosa-dama: «Las hojas de escritura obran como un *fármaco* que empuja o atrae fuera de la ciudad al que no quiso nunca salir de ella, ni siquiera en el último momento, para escapar a la cícuta. Le hacen salir de sí y le arrastran a un camino que es propiamente de *éxodo*» (Derrida, 1997, p. 102).

está vinculada al *fármaco*. «veneno, droga, filtro» (Derrida, 1997, p. 105), como ambos, ninfa y *fármaco*, están vinculados al agua:

Los más antiguos poetas (y el más grande de ellos, Orfeo) fueron filósofos y consideraron el agua como divinidad suprema (Curtius, 1989, p. 308).

El líquido es el elemento del *fármaco*. Y el agua, pureza del líquido, se deja más fácilmente, más peligrosamente, penetrar y luego corromper por el *fármaco*, con el que se mezcla y compone de inmediato (Derrida, 1997, p. 231).

Las aguas del río, surcado por el cisne, las del mar poético de donde surgen los mitos, son las aguas del *fármaco*, de la droga que embriaga al poeta, el centro del laberinto, primigenia palabra poética. De aquí el «Homenaje de sombras a Bussy-Rabutin», farmacéutico y escritor de un tratado sobre las drogas. Y no extraña que Lucrecia Borgia sea la destinataria del soneto de Bembo en «El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia». Ni que Amadís encuentre a Oriana (Oriana es su Oritia) bajo los efectos de un hechizo en «Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana».

Sublime Solarium o los caminos de la imitatio

La aparición de Amadís, tanto en este poema mencionado como en «Aeneidos liber IV, 1971», es especialmente significativa, en la medida en que Amadís es un caballero y en que «va sucediéndose a sí mismo (y ampliándose) bajo los nombres de Doncel del Mar, Beltenebros, Caballero de la Verde Espada, etc.» (Prieto, 1982, p. 145). Amadís se continúa en *Sublime Solarium* bajo los nombres de Ibn Arabí, Vorágine o Amene, todos en definitiva pseudónimos del yo lírico, oculto tras estos personajes míticos con los que intenta unirse sin éxito en fusión mítica.

No es Amadís el único caballero en la obra primera de Villena. Caballero del imperio británico es el autor imaginario de la epístola —género asimismo ligado a la narrativa de caballería— «British Empire» (*Syrtes*): «No caer en el Marne o en Verdún, como ellos, no fue acaso dichoso. ¡Pitilleras de plata, juventud, casacas rojas!»; o el protagonista de «Soñar de sirenas al este de Suez»: «Se derriten las velas entre la plata vieja y las libélulas muerden la sonrisa cerúlea del caballero aquél». Porque, como se vio con anterioridad, es *Sublime Solarium* la narración alegórica, escrita por el caballero, de la búsqueda, encuentro y pérdida de la dama. Como los caballeros re-

nacentistas, también este compone versos. En este sentido, el conjunto de composiciones que conforman esta obra responde a las exigencias de un cancionero:

Un cancionero es un sistema cerrado que (escribí historia) presenta un aspecto narrativo en el que van disponiéndose, según el orden del autor, las distintas composiciones [...] que avanzan el argumento narrativo y una serie de sintagmas o mitos o predilecciones que definen la individualidad del poeta. En esta lectura narrativa, escribí con anterioridad «medularmente» centrado en una relación amorosa, lo que supone la existencia de composiciones fuera del centro amoroso, pero con función en el curso de la historia (Prieto, 1984, p. 33).

Tal historia está circunscrita por una *cornice*, cuya apertura es «Elogio a una reina de Ofir» y cuyo cierre es «Planto pro Valdaura Meretrice». El primer poema es sin duda la invocación a la Musa con que todo conjunto poemático debe iniciarse. Es también un panegírico a la soberanía de un país-mito, símbolo del mundo mítico en el que el yo lírico se adentra: «el comenzar un poema narrativo con el panegírico de una ciudad o país se hizo habitual. [...] El panegírico de los soberanos es extraordinariamente frecuente» (Curtius, 1989, p. 229). En cierto modo, el segundo poema de *Sublime Solarium*, «Marilyn Norma...», es también una llamada a la Musa, la ninfa, aquí Marilyn. En ambos existe una petición de atención, propia de los poemas introductorios («Escúchanos», «demandas de un teléfono», respectivamente). De modo paralelo, en *Syrtes* encontramos la invocación al mar (o Poesía, según sabemos) en «Kitagawa Utamaro», seguida de la llamada a la ninfa Apsara. Previamente a estos poemas, «Poetria nova» funciona como *justificatio* (parte del *exordio*) de los poemas que seguirán a continuación. Por otra parte, el «Planto pro...» que cierra *Sublime Solarium* no carece del tópico de la *commiseratio* («¿Qué somos al fin nosotros?») con que terminaban algunos discursos retóricos.

La primera parte de esta obra desarrolla la búsqueda y fugaz encuentro con la dama, desde el recuerdo del caballero-poeta que la vislumbró y perdió: «y rota entre la bruma, rasgada, como flores los ojos brillando entre la noche apareciste tú, [...] tú como las lanzas del amor, como la siempre derrota del amor hermosa, tú, Oriana...» (Amadís, al...), «Siento el claror, midons, como sangre tibia sobre un pequeño puñal...» (Alba). La segunda parte se inicia con la muerte de la dama, Lady Tolway: «La virgen de ojos malva morirá en plenilunio y el llanto del guerrero es como si una trompeta

en la azotea dibujase en el cielo con uñeros de plata: Lady Tolway os amo, no me amasteis y deseo acabar» (Soñar de sirenas al este de Suez).

Muere la virgen ligada a la Luna para desesperación del poeta y termina el libro con el planto por Valdaura, *d'aura*, la Musa. Como el cancionero petrarquesco, queda *Sublime Solarium* dividido en poemas *in vita* y poemas *in morte*:

Como si en tus labios terribles arañas de polvo
buscasen una cosecha de grosellas tiernas...
Porque acaba el amor al fin de la jornada
y los perros ululan por las noches y
enmudecen los trinos felices de la calandria
(*Sublime Solarium*, Planto pro Valdaura Meretrice).

Termina así el libro con la desaparición de la Musa de doble rostro.³⁹ Como el soñar de sirenas era paralelo a esa creación mítica de las ninfas garciliásianas en la égloga III, aquí también ellas tejen sobre la muerte de la Musa: «manos temblorosas de las doncellas / que tejieron sobre tu silencio arcos de guadamecí». Y el caballero se lamenta como aquel prisionero del romance: «enmudecen los trinos felices de la calandria», «Maldita sea sí, funesta la aljaba que brotó tal / flecha». El llanto del poeta por Valdaura se inspira en el planto que Crespí de Valdaura escribiera por la reina Isabel. Lo cita Antonio Prieto en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*:

En la poesía de cancionero, en el acervo poético no penetrado por las formas italianas, encontramos las que Menéndez Pelayo llamará «enfadosas *sextinas*», las primeras castellanas que he visto en esta ingrata combinación que de los provenzales pasó a Petrarca». Es obra conjunta de «un cierto Trillas» y de Crespí de Valdaura [...]. La sextina de Trillas y Valdaura aparece en el *Cancionero General* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511), en el folio CLXXXVIII (Prieto, ed., 1971, p. 111).

Luis Antonio de Villena (autor en última instancia de la poesía del caballero-poeta, a su vez disfraz del yo lírico) era, por las fechas de publicación del ensayo, alumno de Prieto, y parece obvio que se inspiró en la mención de este autor de cancionero para el nombre de su heroína. Se unen así Petrarca —de quien Antonio Prieto es importante estudioso— y su Laura con

³⁹ «En un sentido es la grata blancura de la cebada perlada, o del cuerpo de una mujer, o de la leche, o de la nieve sin mácula; en otro es la blancura horripilante de un cadáver» (Graves, 1996, p. 291). Lady Tolway y Valdaura responden a uno y otro rostro de la diosa.

mosén Crespí de Valdaura y su planto por la reina Isabel (homónima de la amada de Garcilaso), tan venerada por él como la reina de Ofir lo era para el propio yo lírico. Apertura y cierre del cancionero.⁴⁰

«Y al desaparecer la Musa desaparece también el poeta» (Graves, 1996, p. 612). La historia del caballero y la dama es la alegoría del proceso de creación poética: «El Canzoniere es un *corpus* donde, en distintos tiempos y estados, el poeta fue proyectando sus distintas meditaciones e introspección» (Prieto, 1984, p. 57). De la misma forma que para Petrarca «el centro de su poesía no es la amada, Laura, sino el propio poeta averiguándose, recuperándose, ofreciéndose como ejemplo. Es así plenamente coherente, como autor y como actor (o personaje). [...] Es la gloria renacentista, la *laurea*, por la que anduve cuidando» (ibíd., pp. 31-32), para el yo lírico de *Sublime Solarium*, la muerte de Valdaura supone, en su introspección lírica, el agotamiento de una vía poética que ha resultado fallida:

Mas nosotros, ¿qué somos al fin nosotros?
 Quien puso su esperanza en tus manos débiles
 y quien dijo que era tu talle como la rubia
 ajorca y supo dormir a pesar de la diaria noche
 ¿qué podrá —dime— qué podrá pensar ahora?
(Sublime Solarium, Planto pro Valdaura Meretrice).

Sublime Solarium es cancionero cuyo desarrollo introspectivo tendrá importantes consecuencias poéticas, como se habrá de ver. Hay otros aspectos interesantes en un cancionero que este renueva de modo más o menos velado. Apunta Antonio Prieto las siguientes características normativas del *Canzoniere*: «primero, atender un orden narrativo sobre el cronológico de las composiciones; segundo, intercalar poemas de argumentación ajena al centro amoroso y que ayudan a definir la personalidad del poeta; tercero, alternar formas métricas como expresión del *vario stilo*, y cuarto, fijar la trayectoria amorosa a una única amada, extendida en parónimos» (Prieto, 1984, p. 571).

40 Transcribo el planto: «Otra obra suya y de Trillas llamada sestina plañoendo la muerte de la reyna dona Ysabel reyna despaña y de las dos Cecilias: “La muerte que tira con tiros de piedra / matando de todas las reinas el fenix / ennoblescer quiso un bajo sepulcro / daquelle tan alta despues de la virgen / y santas benditas gano tal triunfo / que fue dese mundo la firme columpna”. Mosen Crespí: “De nuestras Espanas fue grande columpna / y agoran cubierta esta duna piedra / con muerte deshizo nuestro gran triunfo / quitando la lumbre del mundo y el fenix / y ell alma muy leda sirviendola virgen”».

De igual forma que el yo lírico se proyecta en personajes distintos, así la dama o Musa es única, pero representada por figuras distintas, como Oriana, Lady Tolway, Marilyn, Hator, Eleonora, Valdaura, etc. Clara es también la variación métrica, desde el soneto a la silva modernista, a lo largo del libro. Especialmente interesante es la aparición de poemas secundarios con respecto al desarrollo narrativo principal, pero que contribuyen a la introspección del yo lírico-creador. Poemas como «El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía», «Cenit, fuego y nadir de Guido Gozzano» o «Basílica de San Giovanni in Laterano» no aluden solo a la búsqueda del logro poético, sino especialmente al concepto de poesía como intertextualidad y renovación mítica que el yo lírico intenta desarrollar en sus composiciones.

Como contribución al *vario stilo* y de gran funcionalidad, encontramos algunas cartas entre los poemas de esta primera etapa poética. Si característica fundamental del cancionero es la inquisición introspectiva del autor, la epístola es sin duda género adecuado para la exposición de la propia intimidad. Si además el cancionero posee un aspecto narrativo, también la carta se adapta hábilmente a las necesidades de la narración, no solo subordinada a esta, sino como condensación de la evolución desplegada en el curso narrativo:

En cierta medida es como si la narración fuese explayación o ejemplo desarrollado de lo enunciado en la epístola. Creo que no estamos lejos de la narración en primera persona, del yo más o menos autobiográfico como forma que se dirige a un tú que se eleva pluralmente con la diversidad de lectores. La narración, dividida en capítulos o tratados o jornadas, como lo están las epístolas seriadas, es así a manera de una amplia epístola que cubre cronologías y espacios distintos porque escriben una autobiografía desde el presente en el que se narra (Prieto, 1986, p. 74).

Sublime Solarium es la aventura autobiográfica del yo lírico-caballero-poeta que recuerda sus vivencias amorosas y, bajo esta alegoría, de creación poética. Son muy frecuentes los poemas dirigidos a una segunda persona, normalmente la dama, o bien Musa-Poesía, según nuestra interpretación alegórica. Sin embargo, hay dos poemas claramente relacionados con el género epistolar y que funcionan de la misma forma que Prieto explicara líneas arriba: ejemplifican con ese escrito dirigido a una destinataria toda la escritura poética de *Sublime Solarium* dirigida a la Poesía (escritura para una segunda persona, la Musa, que oculta el buceo del poeta por su propia

conciencia creadora, como auténtica y profunda destinataria de sus poemas). Uno es «El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia».

Lucrecia, la dueña del *fármaco* (pero sometida al tiempo que hizo fracasar la fusión mítica, como se vio anteriormente: «combatir no es posible el viento pleno»), es la destinataria de la carta de Pietro Bembo, autor epistolar y estudioso de los códices de Petrarca, quien a su vez es otro de los autores que pretendieron la fusión mítica, inspirado quizá en Ovidio:

Entonces Ovidio se desplaza a lo que ya permanece, a lo que ya está sancionado en amor y goza de la perennidad del mito. Implica tener capacidad (y generosidad) para cumplirse biográficamente (antes de realizarse en acto) en lo que fue y continúa siendo. [...] Estos dos desplazamientos (Ovidio ↔ mito) se realizan al unísono, son dos tiempos (no importa la distancia cronológica) que se funden en un nuevo tiempo: es una atemporalidad que salva toda cronología. [...] Las *Heroidas* dejaron su huella en el medievo románico. No sólo incorporándose o inspirando otras obras, sino provocándose en vida. Porque muchos jóvenes medievales, que pretendían la eternidad para su amor, aprendieron a escribir cartas de amor en la palabra de las *Heroidas*. [...] Es un formar la salvación temporal (el *formare* renacentista) que explica, en el deseo de inmortalidad de Horacio, que Petrarca escribiera cartas a sus clásicos latinos con la esperanza de ser recibidas por nosotros (que es recibirla a él) (Prieto, ed., 1971, pp. 140-141).

Bembo nos lleva a Petrarca y este a Ovidio, a quien encontramos como trasfondo de la carta, fechada en 1971, que el yo lírico escribe a Dido en «Aeneidos liber IV, 1971», como respuesta a la que Dido escribiera a Eneas en las *Heroidas*, dentro de este concepto de intercambio, diálogo y apertura epistolar —el destinatario era un círculo amplio— que dominaba el ambiente renacentista y que el yo lírico continúa, imita, en su obra actual. Virgilio, Ovidio, son renovados por el yo lírico en esta misiva a Dido. Y aún más allá, recoge la herencia de Sebastián de Alvarado y Alvear, pues sus «Invenções, paráfrasis, traducción que desliza en circunloquio breve las ansias y temores que ocultan los poetas» (Aeneidos liber IV, 1971) sea quizá recuerdo de aquella *Heroida ovidiana. Dido a Eneas. Con paráfrasis española y morales reparos ilustrada*, publicada en el siglo XVII y de la que Antonio Prieto da noticia: «Las *Heroidas* (y no es único caso) sirven así, al hilo de su comentario, para realizar también, con las admoniciones, una antología poética por la que van desfilando tanto los autores clásicos como los poetas españoles» (Prieto, 1986, p. 77). De la misma forma, por *Sublime Solarium* desfilan tantos autores, personajes y obras ya míticos (y sus supuestos textos, que son los poemas de esta obra, en imaginaria antología en la que

hasta algunos títulos parecen puestos por mano ajena a la de los supuestos autores, al modo de los cancioneros y antologías de los Siglos de Oro: cancionero de un yo lírico, camuflado bajo una antología de autores y personajes con los que fundirse) a los que el yo lírico pretende suceder, en ese juego renacentista que nuestro poeta prosigue:

Quiere decirse que con el ejemplo de las *epistulae*, estamos en el sentido de continuación (e innovación) clásica del renacimiento propiciado por el movimiento de la mezcla genérica. Con sus epístolas, Ovidio continuaba unos argumentos y personajes anteriores que innovaba con su verterlos en otra forma literaria y con proporcionarles su actualidad. Late con ello la imitación y atención eclécticas renacentistas que viven en el deseo de ser igualmente atendidos e imitados, continuados por autores venideros [...]. Y quiere decirse, más específicamente para estas líneas de ahora, que si la epístola tiene o puede tener una clara intención de explicarse en ellas, con su poética, como sucede en el cuidado epistolario petrarquesco, diciéndonos qué hombre fue y cómo debemos leerlo, también la epístola, como obra de autonomía literaria, es ofrecida como argumento o personaje para ser respondida, continuada, por otro autor y en otro tiempo por su contenido artístico (Prieto, 1986, p. 67).

De modo que el yo lírico recoge así el testigo dejado por otros en la composición de su carta a Dido. Y además acoge todas las cartas anteriores, confundidas con la suya en este palimpsesto o bloc mágico derridiano que acumula la impronta de los textos míticos reescritos en esta carta de 1971. El yo lírico es así el *librarius* que copia la carta de otro al escribir la suya:

Para muchas epístolas, cabe distinguir tres redacciones: la original (γ), que es la enviada por Petrarca a su destinatario; una copia de ella (β) que celosamente guarda el poeta, y un texto definitivo (α) que opera sobre β modificando, refundiendo el texto no sólo estilísticamente sino incluso cambiando el nombre del destinatario y la fecha dentro de un sistema de agrupamiento secuencial que le induce a la creación de la epístola ficticia. [...] De ahí, ya para el humanismo, la costumbre de que el *scriptor*, en su función de secretario y *librarius*, escribiera con bella caligrafía una carta para expedir al destinatario (*la transcriptio*) y una copia de ella (*la transcriptio in ordine*) destinada a la posterior organización del autor (Prieto, 1986, p. 71).

«Aeneidos liber IV, 1971» es el texto alfa —pero no definitivo, en esa sucesión de la *imitatio*— con nueva fecha, que recoge y opera sobre los anteriores (*Heroidas*, *Eneida*).⁴¹ *Imitatio* entendida como intertextualidad

41 También el copista de «Muere Abd Al-Rahman II» realiza una nueva escritura de la muerte del emir que compusiera Eulogio.

que recupere los mitos de la memoria literaria, para renovar su atemporaldad en el nuevo texto creado por el yo lírico y lograr así la eternidad mítica para su obra poética (pero lo atemporal, si lo fuese, no necesitaría ser renovado y, como ya se vio, los mitos vuelven a perderse en el pasado y el yo lírico no logra la ansiada fusión mítica, hechizo breve sometido a la tiranía del tiempo). De modo que por la fusión mítica, por el entrelazamiento entre el mito y el texto escrito por el poeta, pretende este alcanzar los fondos del espacio literario, el reino divino de la Musa que impregna al poema del valor de auténtica poesía. La frontera entre la palabra y la palabra poética es así un río que el poeta debe traspasar: «Los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo. Hacer poesía es “desplegar las velas” [...] y al final de la obra se recogen las velas [...]. El poeta épico navega en un gran navío por el ancho mar; el lírico en una barquichuela y por el río» (Curtius, 1989, p. 189). Sin embargo, Amene queda navegando por los ríos fronterizos sin alcanzar el otro lado, y tampoco lo consigue Dido, y con ella el yo lírico, mientras ve alejarse por el mar épico los mitos para siempre perdidos de la *Eneida*: «Corpora viva nefas Stygia vectare carina, se alejan como flores —imposible alcanzarlas o atravesar el río— las naves prodigiosas de los férvidos teucros....» (Aeneidos, liber IV, 1971).

El camino del arte es ruta hacia la enajenación, la entrega completa a la Musa. Como Dido para atravesar el río, el poeta ha de morir, embriagado, ahogado, para alcanzar las cosas ocultas que ella puede entregarle: «El verdadero poeta [...] pasa al otro lado del río para morir» (Graves, 1996, p. 609). El yo lírico lo sabe. La escritura es muerte por el agua: «El color “de tinta” se encuentra relacionado [...] a un agua mortuoria, completamente empapada de los terrores de la noche» (Durand, 1982, p. 89). El poeta debe entrar en el caos porque solo allí la palabra se inflama en la marea de lo informe. Se transmutan poeta y palabra como el alquimista y los elementos: «La muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos. De aquí que el simbolismo acuático tenga un papel tan importante. Una de las máximas de los alquimistas era: “No efectúes ninguna operación antes de que todo haya sido reducido al Agua [...] todas las cosas han nacido por el Agua y por el Agua deben ser destruidas”» (Eliade, 2001, p. 138).

Tú, que aún ves el sol entre las viñas, oro derretido cuando el mar resuena, apiádate de la muerte por el agua, de la sangre y del amor, de Alan de

Lille, que al copiar un poema mitológico, entre los propios dioses escribió su vida, y cansado del mundo o tal vez de Platón que dibujó otro mundo, con envidia escuchó el sistro de la noche (*Sublime Solarium, Un monje...*).

Platón dibujó otro mundo, sí, en el que condenaba la escritura, la «mala» escritura, la palabra mítica alejada de la verdad del logos. Morir en el agua es escribir en ella: «Y el que tiene el conocimiento de las cosas justas, bellas y buenas [...] lo que no hará seriamente será “el escribirlas en el agua”, o lo que es igual, en tinta, sembrándolas por medio del cálamo con palabras que tan incapaces son de ayudarse a sí mismas de viva voz, como de enseñar la verdad de forma satisfactoria» (Platón, 1982, pp. 367-368). Porque «escribir en el agua» era «una frase proverbial para significar la inconstancia y transitoriedad de las cosas» (Curtius, 1989, p. 426). Cae el yo lírico en la creencia platónica y acepta así que escribir poesía es no dejar huella, borrada por el tiempo. Perdida la fe, no es posible vencer al tiempo por la escritura mítica, ni es posible una fusión con el mito, que ya no es atemporal. Toda reescritura supondrá incessante y engañoso rescate de unos mitos que se sabe vencidos por el tiempo:

Lento y solemne el cisne recorre el ámbito del río, mueve lentamente sus plegadas alas, y encorva su cuello como una precisa voluta de marfil antiguo. Apenas deja señales en el agua al navegar (*Syrtes, Laude del cisne*).

Como Dido, como Amene, el cisne recorre el río y no deja huellas. Escritura en el agua. El cisne muere, como poeta, y parece que al morir pudiera alcanzar la inspiración de la Musa, dejándose llevar («más blanda la pluma») por la voz de agua y viento de las ninfas de las fuentes y los bosques:

Próximo a la muerte es más bello su andar, su cuello curvilíneo más preciso y más blanda la pluma, dócil al agua y al viento. En el instante final el majestuoso pájaro canta su propia muerte (*Syrtes, Laude del cisne*).

Pero no canta a la diosa, sino a sí mismo: escribe la elegía de su propia muerte. En las aguas del río no alcanza a contemplar los fondos divinos del origen literario, de la palabra poética, mítica y no lógica. Solo encuentra su propio rostro. No es la muerte de Orfeo. Es la de Narciso.

De forma que el yo lírico otorga el triunfo al tiempo. Entre morir en el agua y escribir en ella, opta por lo último. Por ello la poesía no puede ser

atemporal ni el mito es perenne, y solo queda escribir su propia caducidad: «Sólo aroma, sólo recuerdo / línea sólo en el agua» (*Syrtes*, Sweet bird of youth).

El yo lírico no logra la fusión mítica por medio de la que hubiera deseado alcanzar el favor de la diosa blanca porque su poesía no es poesía de veneración, sino de salvación. No busca el regreso de los mitos como ofrenda a la diosa, sino como forma de rescatarse: «No se trata de salvar a otro [...], ni de fijar unos hechos, sino de salvarse a sí mismo, de constituirse en materia de recuerdo ejecutándose en aquel *trobar ric* que, aristocratizando la belleza formal, perseguía rimas de difícil hallazgo y la sonoridad de la palabra y la selección del vocabulario» (Prieto, 1984, p. 115). *L'aurea* de Arnaut, como *l'aurea* de Petrarca, es la propia gloria poética. Por eso muere Vald'aura, y por eso muere prostituida (*Planto pro Valdaura Mertreice*). Porque, como en los cancioneros, el amor del yo lírico-caballero por la Poesía-dama es un amor fingido que oculta la indagación narcisista en las propias capacidades literarias. Porque la llamada a los mitos es forma de automitificación.⁴²

Se lamenta el yo lírico de que el encuentro con el mito en la mesa de escritura sea solo un hechizo, desvanecido por el tiempo que nos devuelve a la realidad: «Sobre la mesa, al romperse la copa, se rompe el hechizo» (*Sublime Solarium*, Amadis, al...), «Encender levemente la lámpara una noche, esclavos liberados en tu cristal de sangre y con todo es lo mismo, oh mi querido Bussy de Rabutin...» (*Sublime Solarium*, Homenaje de...). Pero es que el yo lírico no escribe bajo el hechizo, sino del hechizo. La poesía se convierte en la copia de un hechizo. Por eso el mito no puede salvarlo, porque el poeta, en su contemplación de sí mismo, lo contagia de su propia miseria temporal, de su realidad mortal. Cuando describe los efectos de tal hechizo, el poema exhibe su duplicidad, el calco, revela que tal descripción es siempre texto, copia. Así, las visiones durante el stendhaliano vahído que sufre ante la contemplación del arte (o de la poesía, o del mito), como éxtasis que le une a la ver-

42 Y algo tiene que ver la creciente aparición de autorretratos a partir de *El viaje a Bizancio*, así como la perfiladura del personaje *Luis Antonio de Villena*, imagen de sí propio que crea el yo lírico. También testaferro en quien delegar las consecuencias de la traición a la Musa que comienza en estos primeros libros, pero que se desarrolla plenamente desde *El viaje a Bizancio* y hasta *Como a lugar extraño*.

dad que esconde la auténtica obra artística, en la «Basílica di san Giovanni in Laterano», son tan reconstruidas como la propia basílica lo es según cita tras el título: «(Reconstruida casi por completo en 1650 por el arquitecto Francesco Borromini)». Y la muerte de Abd al-Rahman II en el sublime solárium es muerte artificiosa reconstruida por el copista de una recreación, que a su vez provoca nuevos desmayos dentro del poema que leemos. *Mise en abîme* en la que todos fingen y nadie se abisma.

De modo que la fusión mítica que buscara Ovidio en sus *Heroidas* la duplica el yo lírico en *contrafacta* por el que la vivencia de y en los mitos se pierde para siempre: calco de fusión lírica. Por otra parte, si escribir un cancionero suponía un fingimiento amoroso para la mitificación propia, el artificio se duplica si se articula una obra poética, *Sublime Solarium*, como cancionero renacentista —estructura poética que resulta engañosamente mitificada al ser reescrita, y no quizá reescrita por mítica— en un afán de glorificación que incluye los mitos y las estructuras literarios, para mayor aura del poeta.

Se busca, por tanto, no un lenguaje mítico, sino juegos de artificio con los mitos. La intertextualidad no es así *imitatio* que busque emular a aquellos que lograron el favor de la Musa, sino agasajo complaciente entre autores que se adoran a sí mismos en el espejo de los demás. Simulación de *imitatio*, la creación poética se convierte en un juego de virtuosismo erudito que cuenta con la altura intelectual del emisor y el receptor. El texto no es entonces un palimpsesto que cubra, acoja y recoja en sí las huellas de lo escrito, sino una transparencia que se superpone a lo ya escrito, que deja al descubierto. La escritura se convierte en un artificio manierista en el que se desvelan los resortes de su composición. El yo lírico no se funde con el mito, sino que deja ver su rostro tras el disfraz que acaba cayendo. Las citas, referencias y estructuras que el yo lírico convoca en su texto muestran su articulación y su engarce. Y, en un nuevo giro, el yo lírico exhibe esa contradicción. No la *imitatio* como medio para lograr la fusión mítica, sino la imitación de esta, exhibición de una *imitatio* de fusión lírica. Una poesía que es una llamada a la Musa y que, sin embargo, es un juego de artificio compositivo: «el lenguaje del mito poético [...] sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, “verdadera” en el moderno sentido nostálgico de “el original inmejorable y no un sustituto sintético”»

(Graves, 1996, p. 10).⁴³ Una poesía de mitos invocados como ofrenda a la Poesía y que sin embargo son los mitos de la imitación consagrada a Apolo:

Luego vinieron los primeros filósofos griegos, que se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró un lenguaje poético racional (ahora llamado clásico) en honor de su patrono Apolo, y lo impusieron al mundo como la última palabra respecto a la iluminación espiritual (Graves, 1996, pp. 10-11).

Sublime Solarium es el texto que anuncia la derivación del yo lírico hacia el sol ya desde su mismo título. Sin embargo, a pesar de las contradicciones expuestas, o quizá por ellas, como forma de ofrenda a la diosa que aún une todas las tradiciones (contradicciones y traiciones), la Poesía como Musa o Luna es el núcleo de la creación del yo lírico. Intenta alcanzarla a través del mito —quizá sin percibir su narcisismo— e intentará encontrarla en *Syrtes* a través de la palabra poética que supera a la lógica, como habrá ocasión de ver. Pero ya en este último poemario se conjuga tal deseo con su claudicación definitiva que llevará al dominio de Apolo (el sol, el sur, la belleza apolínea y platónica) a partir de *El viaje a Bizancio*. ¿Será de la aljaba de Apolo de donde brotó la flecha que mató a Valdaura en el último poema de *Sublime Solarium*? Así se impone en el comienzo de *Syrtes* («Liminar»):

Syrtes: Una localización geográfica y marina del sur. Fondos arenosos y poco profundos en la costa norteafricana entre Cartago y Cirene. Mar de bellas tonalidades bajo el sol —dios— del mediodía.

El tratamiento que sufre la luna es en este sentido muy interesante. En *Sublime Solarium* y *Syrtes* es la diosa de los poetas. Pero ya, en su faceta de Musa, se transforma en una meretriz en el último poema de *Sublime Solarium* («Planto pro Valdaura Meretrice»), del mismo modo que la diosa del Amor (y de la Poesía y la Muerte, caras de la diosa blanca) se convierte en «Afrodita mercenaria» en *Hymnica*: «Qué buen final para esa noche en que

43 «En tiempos de imitación donde la originalidad argumental puede ser índice de barbarie» (Prieto, 1986, p. 351). La invocación a la Musa es ahora imitación de lo que ya hicieron otros poetas. El yo lírico sigue la línea de imitación, siguiendo la estela de los modernos: Virgilio, Vinsauf, Góngora. Pero entendiéndola como el reconocimiento a la creación de los otros, más que como camino sabio de homenaje a la Musa. En realidad, ni al yo lírico ni al texto les interesa la *imitatio* como vía de fusión mítica. El primero intenta lograr su identidad como poeta en el espejo glorioso de los otros. El texto busca la *imitatio* como unión de textos, intertexto que pretende representar, más que perecer en él. Consagración de la apariencia.

/ te sientes triste, el súbito llegar de un cuerpo». Porque, efectivamente, la diosa luna se convierte en la diosa de los cuerpos hermosos, apolíneos, y los laberínticos caminos que conducen a ella son ahora los pasillos de los bares y las calles de ambiente nocturno, como en «Nuestra Señora de la Noche»: «Recorremos las cuevas y los bares [...] / y a veces, la aventura, la noche que nos lleva / en vaivenes errantes, las copas prometidas». O también en «Satélite del amor» (*El viaje a Bizancio*), de igual título al de la canción de Lou Reed, y que empieza con la cita «The moon is the mother of pathos and pity», para luego seguir:

Es hermoso y sagrado el reino de la noche,
 [...]
 Rugen las motos. Cada puerta es un viaje sin destino.
 [...]
 Son más dulces los labios. Más cálido de luna el río
 esbelto y bello de tus piernas. Somos de ese reino

La Luna reina ahora sobre jóvenes cuerpos que se buscan mutuamente en un viaje cuyo fin ya no es ella, sino la posesión de la Belleza platónica. Finalmente, la diosa blanca queda sometida a la filosofía clásica de la que abominaba Graves. Y así, el poema de *El viaje a Bizancio* «Boulevard de la luna» comienza: «Ella está arriba, indiferente a todo». De la misma forma en que comienza el primer poema de *Hymnica*, «De un tratado helenístico de Estética»: «... Ella está arriba, indiferente a todo. Porque la Belleza es cálida, pero distante. Es un rostro perfecto de muchacho y doncella, el cabello liso que se deja caer sobre una frente». La misteriosa diosa Luna se ve ahora convertida en la inteligible Idea de belleza. Indiferente la considera el poeta, y quizá por eso la rechaza, pero no recuerda que fue él quien la buscó por el camino erróneo y que en las aguas del río no encontró sino el reflejo de su propio rostro.

La inversión del papel de la Luna es tal que la masculiniza en «La vida secreta de Arabia» (*Huir del invierno*): «La Luna es un nombre masculino en árabe». Y escoge recrear el mito de Endimión, en el que la diosa visita al hermoso muchacho, ahora él lejano e inaccesible en su sueño:⁴⁴

44 Sin embargo, a partir de *Como a lugar extraño* y tras la crisis poética sufrida en *La muerte únicamente*, parece el poeta retomar el camino de la diosa en una nueva dirección poética. Así, confiesa: «Señora Luna, ¿qué haces, qué buscas, qué quieres de tus sufrientes hijos?» (*Como a lugar extraño*, Secretos biográficos de Gustav Meyrink). Y reconoce la existencia de los dos rostros de la diosa en «De negros cabellos y hermosa mirada» (*La muerte únicamente*).

Tu pelo que es materia viva... Yo sé que nunca
sabrás que existo, aunque alguna vez, mirando
al cielo, tus ojos me sonrían. Yo sé que muero
en ti estéril por dos veces. Pero estoy condenada
a desearte siempre, portentoso muchacho. Fuerte,
vana, equivocadamente, quererte todavía...

Syrtes o los fondos de la palabra poética

La misma vacilación entre las exigencias de la Luna y la desviación hacia Apolo llena las páginas de *Syrtes*. En *Sublime Solarium* la búsqueda de la verdadera poesía se intentó a través del mito; en *Syrtes*, a través de la palabra poética que supere a la palabra racional. Pero en ambos poemarios el logro poético implica un camino previo de esfuerzo y ejercicio literario. El poema que abre —como *justificatio*— *Syrtes*, «Poetria nova», insiste en la minuciosidad del trabajo poético:

Don Luis Carrillo y Sotomayor, alabado por la voz de Gracián —voz muy humana— y por los cisnes espléndidos de Góngora, tenía sin duda en alta estima la probidad del sufrimiento, la aceleración cruel del corazón o lo torpe de la sangre en el hombre. Pero supo dominar ese impulso, demasiado común, y no en comunidad menos noble, pero distante al arte. [...] Pero como noble deleite, como arte, al fin, el sentimiento exige al poema una vela más amplia.

Frente al furor poético, el pulido minucioso del arte.⁴⁵ El arte no es obra conseguida en un rapto de inspiración, sino que «es “la preparación del camino” que media entre el que practica el arte [...] y la obra realizada» (Lausberg, 1983, p. 65). No extraña entonces la presencia de Carrillo y Sotomayor en «Poetria Nova», como defensor que fue de la docta dificultad, resultado del afán y del estudio, como esencia de la poesía:

Forzosa consecuencia será, pues, que la Poesía usada de algunos modernos de este tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, e imitándoles se han de tratar con su agudeza elocuciones e imitaciones y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren; [...] ¿será vicio en ellos algún mediano género de dificultad? No, por cierto. [...] Efectos son del buen hablar dificultar algo las cosas. Esta costumbre tuvieron los antiguos (Carrillo y sotomayor, 1987, pp. 61 y 73).

⁴⁵ Y así define Orozco el concepto de arte en la época del malogrado poeta de los si-glos de Oro: «el sentido de creación artística, lo artificioso e incluso lo meramente artificial. [...] lo natural espontáneo, lo que se consigue sin violencia y directamente es sustituido en gran parte por lo conseguido por rodeos, rebusca y esfuerzo» (Orozco Díaz, 1989, p. XXXVIII).

Dificultad avalada por el arte de los antiguos, dignos de *imitatio*. Efectivamente, la poesía de *Sublime Solarium* y *Syrtes* es una poesía de *imitatio*, que incluso deja ver los resortes manieristas de tal imitación. Y precisamente en este arte de emular los más diversos modos poéticos consiste su modernidad («Fuimos poetas de clerecía y, por tanto, de tradición, mas la tradición se presentaba [...] como un aluvión gigantesco y casi informe», explica el autor acerca de la época que nos ocupa; De Villena, 2000b, p. 35). Una novedad que emula las innovaciones formales, la dificultad, el arte de otros que también se consideraron modernos. De allí el consejo del filósofo a Dametas: «Haz caso, Dametas, no al censor, sino al león y al dibujo del ámbar, al alba y a la hierba» (*Syrtes*, Pensamientos de un filósofo acerca de la belleza). Porque Dametas mismo fue cantor moderno en la obra de Virgilio:

Dametas:

Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam;
Pierides, uitulam lectori pascite uestro.

Menalcas.

Pollio et ipse facit noua carmina; pascite taurum,
Iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam
(Virgilio, 1996, p. 124).⁴⁶

Y también deja su herencia poética a otros: «est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim, / et dixit moriens: “Te nunc habet ista secundum”» (Virgilio, 1996, p. 98). Y así pasó a Godofredo de Vinsauf, autor hacia 1210 de la *Poetria Nova* que da título al poema. De la misma forma que Carrillo aboga por una poesía moderna, esmerada y docta, cuyo entendimiento produce el deleite: «propugna por vez primera en la literatura española de los siglos XVI y XVII la necesidad de una poesía difícil, escrita en una lengua distinta de la del vulgo, y que ofrezca, incluso para los doctos, una cierta dificultad para ser entendida. Para quienes son capaces de comprender el arte, la dificultad no sólo es necesaria, sino también deleitable» (Vilanova, 1968, p. 647). Y Góngora la culminará con una obra defendida por Díaz de Rivas ante sus detractores

⁴⁶ Y explica V. Cristóbal, autor de la edición que sigo, que Polión fue amigo de Virgilio y poeta *novus*. Así el pastor Dametas, en un interesante juego de fusión mítica entre poesía y realidad, se siente afín a las novedades poéticas, a su vez imitativas: los versos iniciales de la bucólica tercera son imitación directa de otros de Teócrito (cf. Virgilio, 1996, p. 130, nota 1).

precisamente por el deleite, que el yo lírico del poema inicial de *Syrtes* menciona: «El poema es un noble deleite: Perfección, dificultad, esméril y belleza. Un noble deleite»:

Díaz de Rivas propone que la poesía lírica nunca fue instrumento para enseñar las cosas, que es función de la retórica, la historia y la filosofía, sino para «enseñar deleitando», con énfasis en el deleite. [...] Esta sí que es una respuesta adecuada: Delectare es más importante en la poesía que docere; el deleite proviene de la presentación elegante de res y verba, y las palabras son más importantes en la poesía que las cosas (Darst, 1986, pp. 104-105).

El deleite supera la oposición entre palabras y cosas, tan polémica en la época de Góngora. El camino de la dificultad, del arte, es así una vía distante de la platónica, ligada al furor divino, y a la preeminencia de la cosa a la que la palabra se subordina:

Las influencias platónicas —que se asocian a menudo con la vena— y el cultismo son también antitéticas, puesto que el neoplatonismo se basa en la expresión de una realidad superior más allá de la superficie, y el cultismo pone el énfasis en la superficie únicamente, no obstante la carta de Góngora fechada 30-IX-1615 sobre «su concepto, descubriendo lo que está debajo de esos tropos» (Darst, 1985, p. 80).

Pero quizá haya que prestar atención a las palabras de Góngora y a las de Carrillo y Sotomayor: «Mal por cierto, si ellos o sus Musas son descubridores de las cosas escondidas, las entenderán los que apenas conocen letras. [...] No a pie enjuto, no sin trabajo se dejan ver las Musas. Lugar escogieron bien alto, trabajo apetecen y sudor» (Carrillo y Sotomayor, 1987, pp. 52 y 56). Las Musas no otorgan la inspiración como paso previo a la creación poética, sino que la revelación del misterio poético, la magia de la auténtica poesía, es el premio de aquel que ha recorrido un camino de perfección. Son las cosas escondidas que tampoco olvida el yo lírico en su poema (en el que recoge un texto de A. Vilanova [1968, p. 643] acerca del *Libro de la erudición poética*: «no sólo puede considerarse como el verdadero manifiesto del culteranismo naciente, sino como la primera poética española del Barroco exclusivamente inspirada en los principios minoritarios de obscuridad, erudición y hermetismo profesados por la escuela poética de Góngora»):

Oscuridad, erudición, hermetismo, no son palabras vanas, ni voluta o espiral, cornucopia retórica. [...] En la oscuridad la emoción del misterio, de los bosques velados; perfección de los hombres en la erudición, y gozo de lo exacto,

de la palabra bella y la alusión que ensancha. En el hermetismo, la cortesía y el recato que pide la turbamulta bochornosa de los días insomnes, de las horas grises, de la sombra y de la sangre.

El misterio de los bosques velados de la Musas. La alusión que lleva a todo lo eludido por la palabra racional. La auténtica poesía, la poesía del arte, no es meramente pulimento de la palabra; es camino por el que la palabra lleva a otra realidad escondida. El cultismo supera efectivamente la rigidez de la palabra platónica, no conflictiva, obediente a una idea que se proyecta en las cosas del mundo. Cosa, palabra e Idea como hilos idénticos de una red que construye el mundo. Pero si la creación poética puede llegar a conocer las cosas secretas de las Musas, la univocidad entre cosa y palabra se rompe. El cultismo, la dificultad, no se quedan en la superficie, como señala Darst, sino que buscan una realidad distinta a la de las cosas del mundo visible (y distinta a la supuesta correspondencia de este con otro mundo de ideas), que requiere distinta expresión, esa «alusión que ensancha», porque «lo que ocurre es que *decir de otra manera* en poesía es *decir otra cosa* y los cambios introducidos en el sistema expresivo (*verba*) alteraban claramente su significado (*res*)» (Egido, 1990, p. 38). Y no solo eso, sino que el lenguaje poético penetra en la realidad construida por el lenguaje lógico, y la invade, la metamorfosea, la corrompe, la desvirtúa: «los supuestos planos gongorinos, desde la realidad concreta a la superestructura artística, parten ya de principio de una visión transformadora que opera sobre la misma materia del referente» (Palomo, 1987, p. 87).

La de Góngora es la «mala escritura», opuesta a la «buena escritura» de la razón: «Según un esquema que dominará toda la filosofía occidental, toda una buena escritura (natural, viva, sabia, inteligible, interior, hablante) se opone a una mala escritura (artificiosa, moribunda, ignorante, sensible, exterior, muda)» (Derrida, 1997, p. 227). La mala escritura es una terrorista que destroza la correspondencia entre significante, significado y referente como sistema que abarque y muestre exhaustivamente la realidad toda:

El mito de una autonomía funcional de la lengua como sistema o código formal de significación —a pesar de su posible apertura al principio crítico de la diferencialidad de los signos como condición previa del significado o la referencia— es finalmente dependiente del mito «metafísico» de un lenguaje ordenado a la verdad y regido por la presencia del ser (Peñalver, 1990, p. 37).

La buena escritura, en cambio, no rompe nada, obedece al pensamiento clásico que «se encuentra, desde el principio del juego, en el interior de una ontología a la que hace transparente el hecho de que el ser se dé sin ruptura a la representación; y en el interior de una representación iluminada por el hecho que entrega el continuo del ser» (Foucault, 1999, p. 205). Y así: «La escritura no interviene, pues, más que en el momento en que el sujeto de un saber dispone ya de los significados que entonces la escritura se limita a consignar» (Derrida, 1997, p. 204).

Si la palabra de la «mala» escritura, la palabra poética, rompe con la designación clásica al referente, a la cosa, ¿a qué remite entonces? A algo que no es el ser organizado por el pensamiento clásico, por la palabra como logos: «Si algo brilla tras el análisis deconstructivo de los conceptos filosóficos tradicionales no es tanto la presencia del ser captado por la mente como la ausencia de un «otro que el ser», que escapa recurrentemente a la razón» (Bennington y Derrida, 1984, p. 15). Por ello la palabra poética abandona su unidad significante-significado para convertirse en un significante sin significado, un indecidible:

Ciertos elementos, ciertas marcas de la lengua (o de las lenguas, puesto que precisamente el mito de una lengua materna u originaria se denuncia prácticamente en el curso de esta operación) [...] resisten activamente al sistema logocéntrico, al ser como presencia, o a la verdad como ley del lenguaje. A estos elementos los emplea Derrida como (y los llama) *indecidibles*: estos son «unidades de simulacro», «falsas» propiedades verbales, nominales o semánticas, que ya no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisten, la desorganizan, pero sin constituir nunca un tercer término, sin dar lugar *nunca* a una solución en la forma de dialéctica especulativa (Peñalver, 1990, p. 112).

En «Fabliau del encuentro» (*Syrtes*), el yo lírico aconseja la dificultad poética que mágicamente hace vislumbrar aquello que es otro que el ser:

Toma en tu casco toda la luna que puedas,
hasta el beso,
y oscurece, oscurece tu lenguaje.
Y de ti quedaría, como en el vaso, no las
palabras,
sino el olor de la rosa.⁴⁷

⁴⁷ Algo semejante, en Vinsauf, el autor de *Poetria Nova*: «Longius ut sit opus, ne ponas nomina rerum. / Pone notas alias: nec plane detegit, sed rem / innue per notulas, nec sermo perambulet in re, / sed rem circuiens longius ambagis ambi / quod breviter dicturus eras...» (Faral, 1958, p. 204).

No queda la cosa («de ti quedaría»), ni tampoco el nombre, sino el olor de la rosa. Aquello que se percibe sin mostrarse, que no se deja atrapar, que escapa, se dispersa. Por la oscuridad poética se intuye aquello que no es, porque no tiene palabra que lo designe; la palabra poética alude a lo eludido por la palabra lógica y que por tanto no pertenece a lo real: «Cuando la metáfora es tan dominante, lo único que hace es señalar la ausencia tanto de lenguaje sencillo como de referente original» (Smith, 1992, p. 91). La metáfora (y, como ella, toda oscuridad poética) no es sustitución, sino enigma (cf. Derrida, 1997, p. 152). La sustitución no rompe la cuadrícula del lenguaje lógico; tan solo sitúa una palabra sobre otra, en determinado lugar del tablero, sin afectar a la relación lógica entre palabra y referencia. Deja intacto el orden de la realidad y su representación por el signo lingüístico.

La metáfora como enigma alude a lo que queda oculto tras las casillas del tablero, a lo estrangulado por ellas.⁴⁸ Del mismo modo que la forma dejada por el molde solo existe por el vaciado con el que limita, la fotografía por la inversión del negativo, así la palabra solo significa por vaciado, exclusión, ausencia. El fondo estrangulado por la clasificación del pensamiento clásico es la condición para la realidad (visible o invisible) que la palabra lógica designa. Esta palabra es rastro de que hay un fondo innombrado, inclasificado, no realidad, no esencia, no idea, no forma, no palabra: «lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo» (Derrida, 1997, p. 103). Del mismo modo que llevamos en nuestro cuerpo la impronta inquietante de todos aquellos que no han sido gestados, corporeizados—virtualidad jamás hecha efectiva—para que tuviéramos forma, así el lenguaje lógico lleva las huellas de lo innombrado, del no-nombre.

En la metáfora, el engarce entre la palabra lógica y la cosa real es invadido por lo innombrado, lo informe, lo indeterminado, que viene a hinchar,

48 En Góngora, la oscuridad de la lengua poética lleva a palabras eludidas, ocultas: «La palabra eludida sabemos que fue fundamental en Góngora. Su pretensión [...] no fue otra que la de evocar en el lector un mundo de imágenes, vale decir, palabras, que no necesitaban ser nombradas para existir en el poema» (Egido, 1990, p. 82). El léxico mencionado lleva al léxico eludido. Pero el léxico puede llevar también al no-léxico, al no-ser. Este es el enigma de la palabra poética que investiga el yo lírico: «Quizá porque la metáfora aproxima y aleja, haciendo del mundo inmediato otro mundo» (De Villena, 2005, p. 15).

a deformar los espacios tranquilos y cuadriculados de la lengua racional, que se inflaman, se preñan de las huellas de lo inexistente; explosión imponente en el breve espacio de la palabra, metástasis enloquecida que crea el monstruo. La metáfora no es una sustitución; es una metamorfosis. El poema «El mito de Dánae» es una *ékfrasis* de un cuadro de Klimt. Pero la mirada del yo lírico desea a la ninfa de las *Metamorfosis* como metáfora:

Curvada, sedienta, semejante el cabello y el tul a sus deseos, treman los labios y las uñas crípanse como una flor amarga. La metáfora es toda sensualidad del cuerpo, valva repleta de oro, de filamentos y hebras que titilan. [...] Solo el instante feliz, fugaz y pasajero. La sensación de la joya, su fulgor, no la condenación ni el para qué brutal o el cómo...

El fulgor de la joya, la piedra preciosa, la poesía, *Syrtēs*: «Pero *sirtēs* es también nombre común. [...] Plinio, el naturalista, dice también gema *sirtis* (*syrtis gemma*) a una piedra preciosa» (Liminar). Por la palabra poética, el nombre común se transforma en valva hendida, fulgente, mágica. En nuevo desplazamiento, la metamorfosis se traslada a la ninfa, a la metáfora, al nombre.

El «buen poeta» solo sigue el dictado de la palabra lógica. El «mal poeta» es el único que es capaz de escuchar el murmullo del fondo informe de la no-esencia que borra las distinciones de la palabra lógica; el que intuye todo ese universo que escapa a la clasificación de lo real. El poeta vislumbra esos abismos por la escritura: «A veces, cuando el rumor se escucha del agua entre la piedra, escribiendo» (Un monje, en los atrios de la noche...). Son los fondos del agua, del líquido que lleva en sí el *fármaco*, como vimos: «El *fármaco*, sin ser nada por sí mismo, los excede siempre como su fondo sin fondo. Se mantiene siempre en reserva aunque no tenga profundidad fundamental ni última localidad. Vamos a verle prometerse al infinito y escaparse siempre por puertas ocultas, brillantes como espejos y abiertas a un laberinto» (Derrida, 1997, p. 192). Nuevamente los laberintos de la escritura, del *fármaco*, del agua, del mar. Son los fondos que recorre el yo lírico en «Bucólica marina» (*Syrtēs*):

Después volvimos al fondo. Todo tu cuerpo era corales submarinos, tu cabello tenía la beatitud de las estrellas que recorren la noche lentamente. Observamos bancos de peces, millones de partículas con vida, esporas vegetales, lapas y seres marinos de aspecto delfínico. El verde inmaculado de los fucus, la extensión lineal de los sargazos. El congrio majestuoso que pasta en la llanura de los mares. La alegre volatería de los peces de colores, el lento andar de las rayas,

y los pulpos pequeños que semejan grandes arañas de un jardín marino. Flujos verdes como árboles y ríos. Y miles de esporas vegetales y cielo amarillo y nubes de espuma. Tú y yo éramos los pastores de ese reino. [...] Y nos sentimos lanzados como a un espacio infinito. Indistinguible el mundo, tú y yo fuimos por un instante entre verdes banderas y flores pastores del universo. Parte y todo de un amoroso reino infinito. [...] mientras majestuoso el congrio pastaba en las verdes llanuras de los mares. Tú y yo en el amor fuimos por un instante entre verdes banderas pastores del universo. Parte y todo de un reino infinito.

Borrados los límites, la cuadrícula meticulosa que configura la realidad y constituye un mundo («indistinguible el mundo»), el poeta entra en el universo de lo conocido y lo desconocido.⁴⁹ Son los espacios infinitos de lo literario que dispersa cualquier distinción lógica, los espacios donde no es posible la significación, porque solo el significante se repite: «la escritura sería la posibilidad para el significante de repetirse solo, maquinalmente, sin alma que viva para sostenerle y ayudarle en su repetición, es decir, sin que la verdad *se presente* en ninguna parte» (Derrida, 1997, p. 167). «El congrio majestuoso que pasta en la llanura de los mares», «mientras majestuoso el congrio pastaba en las verdes llanuras de los mares», «Tú y yo éramos los pastores de ese reino», «tú y yo fuimos por un instante entre verdes banderas y flores pastores del universo. Parte y todo de un amoroso reino infinito», «Tú y yo en el amor fuimos por un instante entre verdes banderas pastores del universo. Parte y todo de un reino infinito». Repetición, *amplificatio*, comentario. Comentar porque no hay posibilidad de decisión sobre una significación: «a ninguno de estos discursos se pide interpretar su derecho a enunciar una verdad; lo único que se requiere de él es la posibilidad de hablar sobre él. El lenguaje lleva en sí mismo su principio interior de proliferación» (Foucault, 1999, p. 48). Metástasis, metamorfosis, hiperfroias, monstruos. Lo informe invadiendo las formas apolíneas de la lengua lógica, mundana. Lo indecidible.

Sumergidos en las aguas de la escritura, vislumbran los fondos de donde procede todo auténtico texto literario, por los que la palabra se deforma, se oscurece hasta transformarse en poética. El espacio literario son los fondos de la imaginación:

49 El espacio literario es el de la atemporalidad, donde viven los mitos, que, en su no tiempo, no necesitan renovarse ni es necesaria la fusión mítica. Es el espacio de la imaginación donde se borran las barreras entre ficticio y real, asimilados en virtualidad atemporal, imaginaria.

Es más bien el medio anterior en que se produce la diferenciación en general, y la oposición entre el *eidos* y su otro; ese medio es *análogo* al que más tarde, después y según la decisión filosófica, será reservado a la imaginación transcendental, ese «arte escondido en las profundidades del alma», que no depende simplemente ni de lo sensible ni de lo inteligible, ni de la pasividad ni de la actividad (Derrida, 1997, p. 189)

Esos fondos por los que bucean los protagonistas de «Bucólica marina» son los abismos del espacio literario, reino de la Musa inspiradora —como premio a una errancia laberíntica— de la palabra poética, inflamada de un lenguaje no limitado por lengua alguna. Son también los fondos de la archiescritura, del architexto, indagados por la invención, o *imitatio*, o comentario, o traducción.

Quizá López Pinciano dijera más de lo que pensaba al definir la Poética como «una arte superior a la Metaphysica, porque comprende más mucho y se estiende a lo que es y no es» (López Pinciano, 1973, p. 220). Más allá de lo verosímil, los abismos de lo literario son los universos de lo ausente, lo que no es, lo informe, lo que no se somete a similitud alguna con la cuadrícula, con la rejilla de lo real, sus palabras y sus cosas. La escritura es la búsqueda de la archiescritura: «esa archiescritura sería la *huella*, la marca de una exterioridad o una ausencia irreductible del sentido en el presente. [...] La archiescritura obliga a *salir* del lenguaje, al menos del lenguaje como organización formal inmanente» (Peñalver, 1990, pp. 84-85).

El texto es así la forma que carga en sí todos los textos escritos, los nunca escritos, los que jamás serán escritos; es la cresta de ese mar que oculta el magma informe del architexto, mar que es el architexto:

Mar, cúbrenos con tus ondas, desata en nosotros la verde curvación de tu cuello, haznos sucumbir bajo tus crestas, en nuestros ojos pon el lirio como el fuego de tus manos, destroza nuestras torres, nuestros navíos haz murallas abrasadas, Edo o Babilonia (*Syrtes*, Kitagawa Utamaro...).

Todo texto es un intento de acercamiento a esa archiescritura que no se deja apresar por los límites del espacio y el tiempo, por las palabras. Todo texto es un seguimiento, una búsqueda de unión por la que absorber, envolver la archiescritura, sumergirse en ella y abarcarla, dejarse penetrar y ahogar por ella.

La *imitatio* de los poemas de Villena no pretende ser otra cosa (pero será pronto traicionada): del magma de la tradición crear un texto nuevo,

un nuevo todo que conglomere todos los textos, como trazo deformado de archiescritura. Y así lo apuntaba nuestro poeta más arriba: poetas de clerecía de una tradición informe. Es el concepto de texto que anota Derrida:

El espesor del texto se abre así sobre el más-allá de un todo, la nada o el absoluto exterior. Por lo que su profundidad resulta a la vez nula e infinita. Infinita porque cada capa abriga otra. La lectura se parece entonces a esas radio-grafías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido (Derrida, 1997, p. 536).

Otra forma de acercamiento al architexto —que no es texto primigenio alguno, sino fondo ilimitado de lo literario, de donde brotan los textos estranguladores de aquellos que no asoman jamás— es la glosa: «el movimiento fluido de la intertextualidad moderna vuelve a ocurrir de forma totalmente franca en la cultura erudita y citacional del Renacimiento, con su proliferación de glosas y comentarios, apenas determinado (suponiendo que lo esté) por un texto original o “anfitrión” cada vez más oscurecido» (Smith, 1992, p. 88). Y glosas, escolios, son los poemas de *Sublime Solarium* y *Syrtes*. Porque si los versos finales de «Jean Moréas avista Florencia» reconocen —*imitatio*— los del poeta grecofrancés, el poema no deja de ser una glosa —y una *amplificatio*— de estos, pero no deja de ser tampoco invención del autor. De la misma forma que la descripción del cuadro de Klimt en «El mito de Dánae» conlleva una visión propia —o sea, subjetiva, imaginaria, inventiva— del cuadro, a la vez que lo imita y lo comenta en una *ékphrasis* que pretende ser creación a la vez que recoge en sí misma la pintura imitada.

Hasta tal punto es así que la glosa en prosa no solo es un comentario, es también una traducción:

[...] gran parte de la primitiva poesía cristiana es continuación de la antigua paráfrasis retórica. [...] obra como *translatio* o *transcripta oratio* [...] un poeta podía traducir sus propios versos en prosa. [...] transposición de estilos que la Edad Media había heredado de la antigua escuela retórica, testimonio de que el discurso en verso y el discurso en prosa artística se juzgaban intercambiables (Curtius, 1989, p. 216).

Por ello, el «Eros auté» es traducción en prosa y comentario del poema griego. Y quizás no haga otra cosa el poeta que traducirse a sí mismo en prosa —y comentarse— en la novela *Pensamientos mortales de una dama*, glosa al

poema del mismo título en *Syrtes*.⁵⁰ Del mismo modo que traducción, comentario e invención poética son lo mismo en «Aeneidos liber IV, 1971». Traducción en prosa de un fragmento de la *Eneida*, plena de *imitatio* de Ovidio y Alvarado, carta íntima del poeta en respuesta a la de Dido, escolios a la propia traducción: «invenciones, paráfrasis, traducción que desliza en circunloquio breve las ansias y temores que ocultan los poetas». Y así era ya en la época renacentista, en la que el autor «puede jugar a la invención creando sus registros eruditos y fundiéndolos con los que un tiempo renacentista le pasa, a la vez que se entiende cómo invención y traducción son sinónimos» (Prieto, 1986, p. 177).

El copista, el glosador, el imitador, el poeta, el traductor —todos son el mismo—, se sumergen en los fondos de lo literario en busca del texto, de la forma que insinúe, recuerde y recoja la imaginación informe de los abismos inalcanzables de lo literario, del otro lado del espejo: «Traducir siempre es abismarse y errar» (Blesa, 1998, p. 51). «Páginas del Ananga Ranga» se presenta como una traducción de unas páginas del texto hindú. Traducción que es invención:

Cazador, el cuchillo del sol ya adorna azogues a la tarde, tulipanes que aroman los collares que vienen, flabelos desplegados en cenefas de aire [...]

Una columna se inserta a otra columna, las hojas de la vid, la hiedra ingrata maceran su sentido entre los dientes... Un rubí es el fruto de la fuerza. Cazador en el aire.

Y parecen agotarse los caminos mientras el bronce emite fulgores en la seda. Sus labios como el soma. [...] Collares, esclavas o pulseras en el fuego. Serpientes suaves. [...] las llamas incendian ensueños que manchan de vino los labios. Susurros muy leves.

Traducción como escritura y escritura como traducción: «Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra» (Derrida, 1997, p. 535). El cazador —el traductor, el poeta, el errante— logra el hallazgo. Una columna

⁵⁰ Sobre Shei-Shonangon, protagonista del poema de *Syrtes*, trata en el artículo periodístico «Nieve presente y damas de antaño» (De Villena, 1985): «escribió un texto, *El libro de la almohada*, donde la estética del fragmento (anotaciones dispersas, breves relatos, apuntes imagistas) alcanza una cota genial de lirismo [...] como sólo es hallable (antes de nuestros días) en cierta literatura grecolatina, o en los epistolarios latinos también del Renacimiento». Como los poemas (presentados como fragmentos, comentarios, escolios) de los libros de Villena que nos ocupan. El mismo artículo trata de Murasaki Shikibu, autora de *La historia de Genji*, también mencionada en *Syrtes* («Caducidad de los viajes»).

se inserta en otra. Un texto en otro: «El blanco del papel virgen o de la columna transparente descubre, más que la neutralidad de un medio, el espacio de juego o el juego del espacio en los que se alzan las transformaciones y se enuncian las secuencias. Es el aire» (ibíd., p. 517).

A partir de una materia prima se elabora una segunda, otro sabor, otro olor, con la penetración de otros añadidos en la maceración. Parásitas de la columna —del árbol—, la hiedra, las hojas de la vid —las hojas, las páginas—, maceran un sentido. Traducción como parásito de un texto original. Y así un significante («entre los dientes», «sus labios como el soma») vierte el sentido de otro significante de lengua extraña: «las llamas incendian ensueños que manchan de vino los labios. Susurros muy leves». Porque «el fuego no es nada fuera de esa “transferencia” de un texto a otro» (ibíd., p. 514). Dos textos se insertan, la traducción se hace posible porque dos lenguas distintas confluyen en un (sin)sentido en dos textos distintos: «La columna *no es*, no es más que el paso de la diseminación. Transparente como el aire ardiente en que el texto se abre camino» (ibíd., p. 527).

Y así parece que el texto traducción y el texto original, como el texto imitador y el texto imitado, se superpongan en la serie infinita del sobrehilado de un tejido inspirado por las sirenas del otro lado, invisible, inaccesible, del espejo, el este de Suez, musas inspiradoras de todos los tapices del mundo: «Traducción [...] discurre dibujos de serpientes dormidas hasta ayer. Se conforma con formas reformadas y vierte su sentido en abismos sin fondo, siempre abierto torbellino espiral esperando que el azar lo conduzca al sinsentido original» (Blesa, 1998, p. 52). Son los «Collares, esclavas o pulseras en el fuego. Serpientes suaves» de «Páginas de Ananga Ranga»; las pulseras o serpientes en el fuego de la transferencia entre textos. Pulsera como sierpe en la hierba es la nueva y traducida Dafne:

Dafne, tu mutata per amore in lauro, las hojas en tus manos, tu cintura cortada por el viento, como tiza blanquísimas tus labios. Dafne, escucha, amada mía, yo te he visto brotar de nuevo transformada, góndola o pulsera de carmín como una colegiala muerta de amor entre la hierba tímida del alba...

Pero tan solo «parecen agotarse los caminos», y el aire solo en apariencia lleva a un presente originario: «El aire es también, en apariencia [...] míticamente, la atmósfera indiferenciada en la cual parece solidificarse o recordarse el primer presente» (Derrida, 1997, p. 517). Solo en apariencia llega el errante o traductor a su centro. No se da el triángulo significante-

significado-significante; ni la traducción es espejo del texto original. Original y traducción son acercamientos deformes al architexto —que no texto primigenio—, a los fondos de la imaginación de donde brotan los textos en su forma, donde duermen aquellos que nunca surgirán. Glosar, imitar, traducir, no es más que unir «el cuerpo de la escritura al espacio del mito, del sueño, del cuadro, al azogue extraño de lo que no se podrá ni siquiera llamar espejo» (ibíd., p. 519). Así texto original y traducción se miran como deformaciones que intentan imitar lo que no tiene forma. ¿Cuál es el original y cuál la copia o traducción si ambos surgen de un espacio literario en el que no hay tiempo?

Como la metáfora es el suplemento que rompe con el lenguaje racional, así el comentario, la glosa, la traducción, rompen con un supuesto texto original, y unos y otro se mezclan en una hipertrofia monstruosa que alude al abismo, pero del que no puede dar representación fiel, porque no está hecha a *imagen y semejanza* de un espacio informe. El monstruo hipertrófico alude a él, pero en su incapacidad de reflejarlo. Hijos deformes de una madre inasible: la imaginación, la Musa. Los textos son formas que llevan la impronta de los no escritos. Traducción como alusión a la proliferación de lo no escrito. Y texto original como traducción de la traducción en este magma en el que lo escrito, lo perdido, lo por escribir y lo que no será escrito se funden.

Y esta es la venganza de la Musa. Las hojas del árbol son las de Apsara («siento tus dedos y tus hojas»), las de Dafne («las hojas en tus manos»), que rechazara a Apolo, como los amantes de «Páginas de Ananga ranga» rechazan al sol:

Ra-Harakté, las amantes desdeñan tus pupilas en el alba. No vengas mañana. Cazador y columnas quisiera para siempre teñidas en las sangres de la tarde.

No vengas mañana.

Las hojas o páginas en las manos de la ninfa rechazan las claridades de Apolo. La distinción apolínea entre original y traducción no existe en los abismos de lo literario. De modo que «edificar sobre las ruinas de Babel la nueva torre, éste es el *reto* del traductor» (Blesa, 1998, p. 52) conlleva la subordinación a Dios, aquel que crea a *imagen y semejanza*:

Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: «He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola.

Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros». [...] Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra (Génesis, 11, 5-10).

Dios sabía que conseguirían construir la torre y se opuso sin motivo aparente. Los traductores siguen el juego a Dios con su trabajo de Sísifo. Ciertamente que no se pretende alcanzar la traducción fiel al texto primitivo, ni encontrar la lengua única y originaria. Pero también es verdad que Dios, al producir la confusión, condenó al ser humano a la traducción, a reconstruir una torre cuyo original se ha perdido. Y es que «la lengua *única* no es *una lengua*» (Agamben, 1989, p. 30). Como los intérpretes de la Grecia antigua querían traducir a palabras lógicas las revelaciones delirantes del adivino, así se afanan los traductores por traspasar de lengua en lengua lo que carece de significado. La interpretación, la traducción será fiel a una ausencia en el parloteo incesante de lenguas que gire en torno a la confusión de lo informe y lo evoque sin aclararlo.

Por ello los seguidores de la Musa desprecian una lengua original, un libro original, una BiBLia o BaBeL. Prefieren el acercamiento frustrado a lo que no es un nombre, a lo que no tiene un reflejo fiel a su imagen, porque es un magma del que toda verdadera literatura brota. Optan por el fin —final y destino— perpetuo nunca alcanzable, por la confusión de lenguas y textos, de traducciones, invenciones, paráfrasis y glosas, que no aclaran nada, que no pueden reconstruir torre alguna, que ignoren una lengua, un nombre o un dios al que deberíamos ver, imagen y semejanza, en el espejo del baño. Optan por la proliferación que secretamente susurra sobre la única fuente de donde procede:

destroza nuestras torres, nuestros navíos haz murallas abrasadas, Edo o Babilonia, la llanura inmensa y larga de tus manos, destrúyenos para siempre, dibuja sobre nosotros la flor espiral de la derrota, el torbellino azul como el penacho muerto, el fin perpetuo (*Syrtes*, Kitagawa Utamaro).

La confusión decretada por el dios obliga a una traducción que solo sería posible por la equivalencia de significantes y significados entre las lenguas. Pero esa imposibilidad de la traducción fiel, esa confusión es paradigmáticamente el reconocimiento de la superioridad de la diosa, que acoge a sus amantes en todas las lenguas, glosas, textos, traducciones a ella dedicados, en todos los significantes de lo indecidible.

«El Humanismo consideraba la traducción como una forma de *imitatio* —y de *inventio* tal vez—, por cuanto intentaba o lograba ser socialmente eficaz [...]. Una traducción era un acto de recuperación física [...] en la medida precisa en que se creía en la vitalidad y energía latentes en las palabras. Vida posible que pedía resurrección para un público diferente y nuevo» (Guillén, 1988, p. 251). Para las autoras y los autores del Renacimiento, gloriar, imitar, traducir, poetizar, era insertar un texto en una nueva cronología, en un tiempo nuevo, en virtud de una potencia, de la virtualidad que late en la palabra. La cronología es engañosa, porque no se renueva lo que no pertenece al tiempo. Pero todo texto es la inserción en la temporalidad de una marca que indica la huella del architexto, atemporal. Las recreaciones, fusions, traducciones, originales (que no son tales) son formas alquímicas de dar forma a la virtualidad originaria.

IV. Claudicación barroca

Con su *imitatio* de cancionero en *Sublime Solarium*, *imitatio* que es *contrafacta* por la ironía y el fracaso que subyacen, parece el yo lírico alcanzar el injerto, el indicio del abismo literario. Pero, como se vio, no hay fe en la palabra que eterniza ni, como se ha de ver, en la virtualidad y potencia de la palabra poética que los poetas buscan transmutar en acto. Por ello el yo lírico se declara derrotado por el tiempo, y vuelve sus ojos al *aurea mediocritas* de la sonoridad de la palabra, del deleite de relatar, de las palabras ligadas a las cosas del mundo, no a los fondos del universo literario.

Si el poeta es un navegante, como consideraban los poetas romanos, puede ser interesante seguir la evolución del asunto en varios poemas. Porque quizás el caballero que bebía whisky y lamentaba la desaparición de Lady Tolway en los mares malasios sea el mismo que inició una larga ruta («Is a long way to Tiperari / is a long way to go, / good bye Picadilly / farewell Leicester Square», canción popular entre los soldados del Imperio, inicia el poema) para adentrarse en las selvas en busca de su centro: «no sabes qué bellas son las ensenadas de Malasia cuando el agua esmeralda se escurre por tus brazos o el gorjeo de las aves al amanecer en el umbral de la selva te llama...» (*Syrtes*, British Empire). Porque el viaje fracasó y la navegación por los mares —como por los laberintos boscosos— es solo recuerdo:

Salir al mar, al ancho mar del mundo y sentir el calor del trópico y las palmeras, el gratísimo sabor del whisky con agua helada bajo el sol de la India y el recuerdo de los ríos verdes y de las olas... [...] Todo quedó allí, y una luz que se apaga; tantos recuerdos —como ahora tienes cuando sólo ves pájaros negros y silencio, naves a la deriva en tu corazón, ahora solo en Wessex, donde todo, todo, hasta el dolor te alcanza... (ibíd.).

No por casualidad el poema que le sigue es «Caducidad de los viajes». Si no es posible alcanzar la Musa, si todo intento es llevado por el tiempo, quizá lo mejor sea superar el dolor —el de «British Empire» y *The light that failed* de Kipling aquí evocada— por el disfrute del recuerdo: «Mi recuerdo es el trópico. Sus brazos entre las palmeras, allí donde relucen las estrellas, ofreciéndome zumo de uvas y cestos de ananás». De modo que, si Kitagawa Utamaro pedía a la poesía «Mar, cúbreños con tus ondas, desata en nosotros la verdadera curvación de tu cuello, haznos sucumbir bajo tus crestas» (*Syrtes*, Kitagawa Utamaro. Noche...), el rey Mago opta por la inmovilidad de las montañas, donde no hay renovación, ni *imitatio*, porque no hay reflujo:

Yo recuerdo las montañas, con sus mares inmóviles y sus crestas sin reflujo... Y el olor de los alcanforeros al volver con la caza a la llanura... Y leer en la casa mientras la nieve cae y tiñe los árboles y el frío zumba. ¡Ah, los cuentos de Genji! (*Syrtes*, Caducidad de los viajes).

Porque la nieve cubre los bosques de las ninfas y pronto es nieve de antaño. Asistimos a la aceptación del tiempo que lleva al disfrute barroco de los pequeños placeres de la vida cotidiana:

Nuestra felicidad es un montón de pequeñas cosas. Detengámonos, pues, aquí, amigos, y junto a este picacho levantemos la estela de lo que no dura y por eso es dulce y grande. Del escaparse de los ríos, de los labios, de las nimias cosas fugaces de cada día. La estela de lo cotidiano, de lo que apenas dura.

Y presos de nostalgia por todo lo que el agua lleva sin alterar en apariencia los paisajes, los tres Magos volvieron a Oriente, dieron rumbo antiguo a sus grupas.

Jamás visitaron Jerusalén. ¿Judea? No, no conocieron Judea⁵¹ (ibíd.).

51 El poema muestra claras reminiscencias de «La adoración de los Magos», de Cernuda: «Mas nunca nos consuela un pensamiento, / Sino la gracia muda de las cosas» (Cernuda, 1992, p. 172). El recuerdo de lo que los reyes han dejado, y que les hacer volver sin llegar a Judea, es la recreación de la añoranza que sienten en el poema cernudiano: «Año-

Renuncia al viaje, renuncia al destino, al centro sagrado de la revelación. Y así comienza en cita el poema «Oda marítima» (*Syrtes*): «Let all things pass away». Los jóvenes de «Bucólica marina» se sumergían por los fondos literarios buscando la palabra poética, el texto alquímico que trajera las huellas de infinitos textos posibles. Pero el marino de «Oda marítima»⁵² sale derrotado; no hay revelación, no hay otro lado del horizonte:

Anhela transgredir el horizonte, pero sabe que el mar sólo depara otro mar parecido. Anhela la isla que se ve a lo lejos, aunque sabe —o aprende— que el reposo de la isla es fugaz y pasajero. Conoce el misticismo de lo quieto, el poema del cuerpo, del dolor o del paisaje.

Porque ese misticismo de la creación poética —y de ello la isla es símbolo conocido— es breve y, por lo tanto, engañoso, si el tiempo puede vencerlo. El poeta vive en el mundo de la palabra, del texto, de la temporalidad, en el mundo de las cosas, y no puede sobrepasar un horizonte que siempre es inalcanzable, el comienzo del arco iris, el espacio de la palabra poética y de la archiescritura, el universo literario sin tiempo. Por ello su palabra no va a ser ya la palabra poética que recoja todas las palabras y las no-palabras, sino la palabra que represente a la cosa, o al concepto, a lo verosímil:

El marinero conoce el mar, aprende a nombrar todas las partes del barco, y sabe distinguir las olas diferentes y los vientos. Babor, proa o palenque son para él palabras bellas; sugerencias, pero también objetos cotidianos y reales.

No muere ahogado, como pidió Utamaro, o cantando en las aguas como Orfeo. Decide quedarse al margen, mirar con nostalgia un mar que no le ha acogido, y orientarse al sol, con la serenidad de quien renuncia:

ramos nuestra corte pomposa, las luchas y las guerras, / O las salas templadas, los baños, la sedosa / Carne propicia de cuerpos aún no adultos, / O el reposo el tiempo en el jardín nocturno, / y quizás ser hombres sin adorar a dios alguno» (ibíd., p. 178). En «Sus brazos entre las palmeras, allí donde relucen las estrellas, ofreciéndome zumo de uvas y cestos de ananás. Junto a las barandas sentado por la noche, sólo considerando que la dicha del hombre es como los árboles. ¡Ah, el olor de los duraznos por la noche!», el poema de Villena recuerda versos como: «Qué dulce está la noche. Cuando el aire / A la terraza trae desde lejos / un aroma de nardo», «Los brazos del amante, cuando la madrugada penetra y duele el gozo», «Es porque beso y rosa pasan. Son más dulces los efímeros gozos».

⁵² También Pessoa escribió su «Oda marítima», en la que clama por la unión con las aguas: «Sozinho, no casi deserto, a esta manha de verao, / Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido, / [...] / Chamam por mim as águas, / Chamam por mim os mares. / [...] / Que-ria aportá-los ao peito, senti-los bem e morrer».

Y sentado en el puerto —solitario tal vez— mira el mar como quien conoce ya todas las cosas. Feliz, lleno de sol, ni justo ni sin justicia, el marino contempla el suave andar de las ondas tranquilas. Como quien, sin preguntas sobre el destino, sabe que ha vivido, y que a eso iba destinada, magnánima, toda su vida.

De modo que la muerte en el agua («Débil, el fulgor del miosotis / se desploma en las aguas / y su pétalo cae / y las inmensas horas... / [...] / solo aroma, solo recuerdo / línea solo en el agua / sin algas...», *Syrtes*, Sweet bird of youth) se convierte en una muerte modesta, resignada, no exenta de cierto narcisismo. Flor como el narciso, el miosotis o nomeolvides cae, no en el mar, y deja una línea escrita, somera y efímera. La muerte de Séneca, el estoico —abiertas las venas en la bañera doméstica, no en mar alguno— es recreada en «Cena de estío» (*Syrtes*):

Y Séneca les dice —las venas muy pronto abiertas—: Siga todo igual, el vino, la plática y la noche. Esto es un hecho usual, amigos. Ni demasiado hermoso, cierto, ni demasiado grande. Soy hombre y me resigno humildemente a este último acto, a este hecho necesario al hombre. Pero nada acontece, un simple final de hombre, ni hermoso, ni terrible, ni torpe o elegante. Humilde, me resigno, amigos...

Y justamente el poema que le sigue, «Laude del cisne», esconde, tras la aparente devoción a la luna —pero cisne de Apolo—, esa misma muerte, modesta y centrada en sí mismo, del poeta: «En el instante final el majestuoso pájaro canta su propia muerte. Y sobre el verde estanque o el fluido río, como dormido queda; en el aire, un eco de nostalgia y una perfecta elección. No hay vanidad en el ave. Cortés, solemne y bella, oculta la gangrena del final y el miedo a las sombras: Perfecto ejemplo de vida».

«Pensamientos mortales de una dama» es quizá el texto más significativo en esta derivación del yo lírico hacia una poesía de lo cotidiano y la sonoridad bella y externa de la palabra o mero signo lingüístico: «Sei-Shonagon, una dama de la corte Heian, en su diario, entremezclados al azar con plumas, sedas y dulces de sésamo, habló de las cosas bellas y placenteras». Un fragmento del poema nos recuerda a aquellos fondos de lo literario que gozosos recorrían sumergidos los jóvenes de «Bucólica marina»:

Una noche en que la luna semeje todo el cielo, resplandeciente, ve al bosque y a nado cruza en silencio el río. [...] Al nadar la blancura de la noche descubrirá a tus ojos —tras el vidrio del agua— los guijarros, las piedrecillas del fondo, amorosas en el musgo blando y en las holoturias verdes.

De nuevo la luna, el bosque, el río, los fondos preciosos más allá de la frontera —el vidrio del agua— entre la palabra y la palabra poética. Sin embargo, el descubrimiento de la fuente de toda poesía es pronto traicionado: «La belleza te hará inmortal así por un instante. Es primavera ahora». La Musa y sus atributos son transformados, como la luna según vimos anteriormente, en belleza, en concepto. El instante no es aquel que definió María Zambrano: «El instante que alcanza no ser fugitivo yéndose. Inasible. El instante que ya no está bajo la amenaza de ser cosa ni concepto» (Zambrano, 1985, s.p.). El espacio literario, la Musa, es transformado en belleza, y el instante es llevado por el tiempo. Las palabras inmediatas marcan el tiempo —que es constantemente precisado en este libro— y nos llevan a otro momento:

Es primavera ahora. Pasea un atardecer por el campo en carroaje. Es muy bello sentir que todas las flores están naciendo. Solitario, poco a poco te vas hundiendo en el cielo. Mas después, al regreso, hay algo aún más bello. En las ruedas del carro han quedado prendidos manojos de flores silvestres y de hierba fresca. Aspira el aroma, el perfume de las ruedas. La hierba húmeda, verdeante, mientras el sol se cae tras las montañas te hablará en el aroma de todas las cosas bellas que reserva el suceder de las horas al corazón del hombre.

La rueda del carro del tiempo arrastra flores, quizá las recién nacidas, y hierba fresca. Queda solo su recuerdo mientras muere el sol, y llega El Carro. El recuerdo de cosas traídas y llevadas por el tiempo. Y el placer modesto de gozarlas en su fugacidad. Las siguientes líneas parecerían aludir a ese lenguaje oculto, informe, del que brotan las palabras reales y se esconden las potenciales. Pero es un bello lenguaje de cosas, de palabras que designan y clasifican cosas, como un herbario. Shei-Shonagon, al fin y al cabo, escribió «cosas», consciente de su temporalidad:

La hierba fresca se parece a un día maravilloso. Averigua el secreto lenguaje de las cosas placenteras, pues sólo él te salva. Solo su lenguaje.

Sei-Shonagon, una dama de la corte Heian, mujer muy culta, escribió estas cosas, pero nunca olvidó mientras vivía que era mortal, que todo y todos perecemos.

La desesperación de «*Planto pro Valdaura Meretrice*» —«niebla como la muerte porque la púrpura / no es eterna y al fin todos, todos, / estamos irremisiblemente perdidos»— es sublimada por la aseveración serena de la mortalidad de todos.

El río de «Pensamientos mortales de una dama» es como los fondos de «Bucólica marina» y como los de «Égloga» (*Syrtes*):

Un río es una dulce confluencia de plantas y cipreses rotos, de pequeños filamentos verdes como una cabellera, de tegumentos y zarcillos pegados de hidras, de cálices recónditos donde no hay oro ni polen sino dejadez en el agua de camelias. Aromas sobre la verdeidad lentamente móvil de hojas, escolopendas y piedrecillas verdes.

Los abismos del agua, espacio literario inalcanzable, son, como Apsara, inasibles; como Isis, un anhelo bellísimo. Pero para quien conserva su deseo:

Y al llevar nuestra mano a sus aguas, aunque no sintamos sus pasillos de amor ni los perfumes, columnas u hojarasca verdes de su fondo, los poros de nuestra piel, de nuestras manos —ten por seguro— ofrendan al líquido toda una glauca luminosidad de escamas, arenisca, móviles clorofilas y tornasoles verdes. Tú y yo, a veces, sentados amorosos en la orilla, somos, pues, también, como el deseo, el río.

La resignación intenta dominar el objeto de su deseo, subordinarlo, atraparlo en las redes de las limitaciones del sujeto: convertir la Musa en concepto, la palabra poética en palabra de cosas. El «aroma» de «Fabliau del encuentro» que intuía un algo que no era ni la palabra ni la cosa o su significado, el aroma de las hojas de los ríos-libro («Aromas sobre la verdeidad lentamente móvil de hojas», Égloga) no es el aroma que solo supone el recuerdo de cosas muertas por el tiempo («En las ruedas del carro han quedado prendidos manojos de flores silvestres y de hierba fresca. Aspira el perfume, el aroma de las ruedas», Pensamientos mortales de una dama). Porque el deseo busca fusión y no ordenación, en un recorrido infinito, el poeta no encierra a la Musa en el conocimiento, sino que el deseo por su misterio es creciente, más allá de la oscuridad e impenetrabilidad de la Musa que lo origina.

Un poema de título tan significativo como «Calendario» expresa muy bien este frustrado hallazgo de lo literario («universo», «potencia bella», simbolizando todas las virtualidades contenidas en la palabra literaria) por la escritura («volar de una pluma», de amplio sentido; «palabra suntuosa»), en un «como si» que delata el deseo muerto por el tiempo, descrito este en su paso por las estaciones:

El invierno de Pekín es frío y dulce. Cae a veces la nieve y deja en todos los techos como un ala de beatitud casi infinita. [...] Un paseo a las tres y cuarto es —oh soledad— un encuentro con el universo. La música se eleva en el blando

recogimiento del gabinete. El amor nos ha sorprendido allí muchas veces. Y es como si pudiésemos existir en el volar de una pluma o en la entonación de una palabra suntuosa. Doliente perfección de una vida feliz en el vaho, en el vuelo de una potencia bella. [...] Mas la primavera deshace, cruel, todas estas cosas.

De modo que el poema que sucede a este, «Salid a las seis y cuarto y os herirá en los labios la belleza», encierra también un sentimiento breve de entusiasmo ante la belleza —si en el anterior a las tres y cuarto, ahora a las seis y cuarto— contenida en las cosas cotidianas. De un texto al siguiente se da el paso entre la desazón ante el cruel paso del tiempo y el cambio de rumbo definitivo que llevará al poeta por otros derroteros literarios ligados a la experiencia cotidiana como máscara de la belleza platónica, y que se expresarán en *El viaje a Bizancio*:

Es cualquier cosa. Puede estar en cualquier sitio. [...] es unos ojos negros y una piel dulce como sentir el mar y ser hoja en el aire y zarza ardiendo. Labios maravillosos en el barrio de las meretrices, como cuando se derrama un cesto de rosas y su perfume, ajeno al tráfago siempre de las bicicletas y el asfalto. La rama que se mueve, y el aura suave cargada de luscinias y gaviotas. [...] La noche o el río, el fulgido cristal como los ojos negros hechos de lirio y de minutos breves, y la piel que arde como un verano junto al agua y tus muslos y las aves en azul y los deseos. Cualquier luz en la tarde, siempre, cualquier cosa.

Así, el mar y la hoja en el aire —escritura— se unen a unos ojos y una piel dulce. La noche y el río —tiempo de búsqueda por los fondos místicos de las aguas literarias— quedan ligados a unas piernas mojadas por el agua veraniega. Aquella lamentada Valdaura Meretrice, la musa que inspira al poeta con el susurro del viento entre las ramas de los árboles, se mueve ahora anónima por la mancebía; se pierde entre los mercaderes y calla la rama que se mueve, y el aura suave. L'aura, símbolo de la palabra mágica que contenía el universo, domesticada ahora por las cosas del mundo: *aurea mediocritas*.

En contraste con la descripción imposible y desordenada de la musa («Apsara»), aparece el tratado de horticultura, por el que la virginidad selvática se ordena y clasifica en un vocabulario. Frente a la arriesgada aventura del caballero errante, el *aurea mediocritas* de aquel *beatus ille* horaciano. Todo ello en «Lectura de las Geórgicas», que une asimismo el *docere* y el *delectare*:

Pocas ciencias tan útiles como la horticultura, y pocas ciencias tan bellas. Enseña al hombre el tacto delicado de la flor, la delgadez fluvial de estambres y pistilos, la frágil armonía del corimbo, el color de los acerolos y el aroma lineal

de la minutisa. Enseña la resistencia del trigo, el trato didáscálico de abejas y necarios, la belleza solar del polen y las diversas clases de hojas. Pero enseña también a ir por la montaña, olvidando las horas, a conocer el reino de las fuentes, donde levantan sus mármoles grandes comunidades de pececillos e insectos. A amar el flotar suave del espliego, el vaho de retamas y cambroños, la femínea riqueza de la bellorita. La horticultura enseña a tratar a las vides y a cuidar los ganados, pero en ella se encierra también el desprecio del oro, de la ambición, de los males de la envidia.

Hojas de belleza solar, aroma lineal: orden apolíneo. La horticultura enseña también a domeñar la literatura en un orden, en una tradición: «Enseña la delicia del río y sus telares, el amor de las grutas llenas de hierba, la maravilla del sol y sus caballos o el devenir silente de las cosas»: los telares de la égloga III, la gruta en la que Menalcas y Pompo se protegen para cantar sus bucólicas (Virgilio, bucólica V), el mito de Faetón. De modo que esa búsqueda llena de deseo por la profunda y misteriosa musa que inspiraba entre los árboles es sublimada por el recuerdo que acepta el paso del tiempo, por el recuerdo del afán de ver a las ninfas tejiendo o soñando; sublimada por la mirada hacia el sol:

Feliz quien no otorga a las cosas valores infinitos, quien mide el tiempo por el reloj del tiempo, y detenido, callado entre los árboles, mira al sol y en su recuerdo permanece tan sólo el volar de la húmeda abeja y el brillo del agua bellísima y sus nereidas.

Disfrute ahora solo de las cosas y del nombre que les corresponde en su lenguaje lógico, clásico, platónico. Nombre que triunfa por su sonoridad, su belleza externa, en hábiles combinaciones que llamaremos escritos literarios, pero no por su potencia interna, su contenido que arrastra todos los contenidos del universo sin nombre: «Quien así detenido, inmutable, observa el ocaso y el alba, y goza de la belleza de las cosas, del jazmín, del endrino y del río, como de pequeñas, mas enormes maravillas. Pocas ciencias, de verdad, tan útiles como la horticultura y pocas en su solo enumerar, tan sobrio, tan enormemente bellas».

De forma que los laberintos boscosos o submarinos de lo literario se convierten en un jardín, cerrado o abierto a muchos o pocos, de limpidez clásica o de profusión barroca en confusión laberíntica y artificiosa. La forma vale por sí misma, la dificultad ya no busca las *cosas escondidas de las Musas*. El *delectare* que justificara la poesía de docta dificultad de Carrillo y también de Góngora («Eso mismo hallará V.m. en mis *Soledades*, si tiene ca-

pacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren», Góngora, 1989, p. 172) se convierte en el deleite de los nombres, la relación frívola y placentera de las bellas formas:

El invierno en Pekín es propicio a la conversación lenta, a la luz que titubea en la oscuridad como una oscilación de mariposas. A decir con muy bellas palabras: Hubo, en efecto, un tiempo... (*Syrtes*, Calendario)

¡Luminoso amanecer de Palestina! Siembra el sol de oro las aguas del Gennesaret, y una mujer recoge flores en el huerto de las villas romanas. Expande su aroma la fruta madura en el mercado matinal y se venden abalorios de colores extraños, mirra y cobre. [...] Dicen que un profeta ha resucitado a un hombre. [...] Y en verdad es un relato muy bello. Las gentes de Magdala, se contarán tal vez la historia durante la cena; o a mediodía, junto al lago, alguna cortesana —en griego— contará el suceso a una amiga, porque es demasiado el calor de esa hora y hasta las gencianas pierden su olor en tal fuego. Alguien creerá la historia y otros no la creerán. Poco importa. Es suave la noche y todos irán entonces a ver las naumaquías florales junto a las casas romanas (*Syrtes*, Mar de Tiberiades).

Es la belleza del sol, del huerto, del aroma de las flores que son como palabras griegas, del juego sin peligro en un mar simulado surcado por artificiosas naves y cultivadas flores. Es la resignación del *carpe diem* de aquel que sabe: «Y un viento caluroso agitará, lentamente, las palmeras y los profetas se habrán confundido bajo el sol con las naumaquías florales, el amor y los heliotropos. ¡Hermoso es, en verdad, el amanecer de Palestina!».

Existe cierta vacilación en la valoración del poeta acerca de aspectos como erudición o deleite. Porque, si bien Shei-Shonagon disfruta la cultura como el placer del conocimiento de cosas y nombres que el tiempo arrastrará, en «Poetria Nova», sin embargo, la oscuridad poética lleva a lo misterioso y desconocido, junto a una erudición por la que el conocimiento de cosas y nombres dirige hacia lo aludido por innominado, que expone los límites del mundo a la infinitud del universo.

De cualquier modo, se inicia en *Syrtes* un camino que seguirá en *El viaje a Bizancio* hasta *Como a lugar extraño*, donde de nuevo asistiremos a otros giros poéticos. Abandona la musa por un arte que mira al sol, a la tradición clásica, mediterránea y masculina, imbuida de los conceptos puros —o puritanos— y platónicos de perfección y belleza. Vimos ya como la Luna dejaba de ser la musa para ser la observadora de un mundo de paradójica experiencia de la belleza platónica corporeizada, en poemas como

«Bulevar de la luna» y «Fragmentos de un tratado helenístico de estética». También como los fondos acuáticos de «Bucólica marina» o «Égloga» se transforman en el mito de la Belleza en «Pensamientos mortales de una dama». Pero quizás la expresión más clara de subordinación de la Musa sea la de «Pensamientos de un viejo filósofo acerca de la belleza» (*Syrtes*), en la que la huidiza Apsara o la anhelada y nunca alcanzada Isis es minimizada, anñada, no sentida en su deidad pánicamente, sino corporeizada y dominada a través de las cosas:

Oh, no sabes cuán tenazmente me acechas, hasta dónde es dulce tu cuerpo a los sentidos, como la torre al viento, el mar y las banderas. [...] Oh, pequeñísima mía, no sabes cuánto te amo en cada cosa [...]. Tú nos quemas, amor, nos ardes, nos deshaces. En la hoja de la hierba amamos unos brazos, la sangre en la rosa, en el árbol un talle. Son como la niña que pasa, cuanto amamos, como la luz de un tocador, la cauda, las frambuesas y arder de los azafranes. En todo te circundo, pequeña. Tú nos quemas, amor, nos ardes, nos deshaces.

La diosa se corporeiza. La hierba se convierte en brazos, la rosa es sangre, el árbol, un talle. Aquella rosa desaparecida en «Fabliau del encuentro» vuelve como cuerpo, cosa. El laurel que hiciera inalcanzable a Dafne es ahora, camino inverso, una cintura. El poeta asedia y circunda a la que fuera musa, en una guerra de amor en la que él no es inferior: «Sólo tú, guerrillera. Pequeñísima mía».

Musa convertida en Belleza tangible en los cuerpos. Ella era atemporal, como la archiescritura lo es. Pero el poeta se deja vencer por el tiempo, por el fulgor del instante, y se desliza hacia las cosas, los cuerpos que pasan y se convierten en recuerdo. Y en ese fulgor pasajero quiere ver la idea inmutable de Belleza, aprehensible en un momento que puede volver a repetirse. Concepto inteligible, encerrado en un sistema filosófico, percibido en sus imágenes. Mucho más tranquilizador para el poeta que una musa misteriosa, inalcanzable, hechicera que no permite a sus adeptos tener la seguridad de haberla encontrado. El recuerdo de la visión momentánea de la Belleza es más alejador que el recuerdo de la búsqueda de un tesoro intangible, encerrado en el ensueño, sin la certeza siquiera de haberlo hallado o de haber sido hechizado. Opta por Platón. El recuerdo es el aroma de un algo que era hermoso:

Mas lo bello al fin —lo has comprobado— es tan solo al final, en el recuerdo, girar de sensaciones.

Una mancha celeste y amarilla en el ocaso,
 zapatos burdeos y castaño el cabello como los castaños.
 Algo es como un aroma que volverá con los días
 y que estaba entonces, como la nieve, en su aire.
 Una mancha celeste y amarilla en belleza, difuminada
 en el vaho de tu memoria y en el palor del aire (*Syrtes*, *Fedro*).

La diosa es sustituida por el joven dios griego, también cosa, cuerpo pasajero pero reencontrable:

Pocas cosas hay comparables a un dios de Jonia,
 porque no está en los rayos su poder, sino en el aire,
 porque no es de la sangre su victoria sino del deseo.
 Como el viento es un dios de Jonia, su cuerpo
 reluce junto al mar de oro, la hierba de su edad
 bajo la luz florece, y en los labios de los que ven
 crecen los inciensos como cristales. Un dios de Jonia
 es lo que no perece porque perece, y vive
 en la inalterable sucesión de la sangre (*Syrtes*, *Iuvenalia*).

Y del dios de Jonia pasamos directamente al cuerpo del joven hermoso, héroe bajo el sol, que muestra su fuerza al mar, que domina las aguas y que es adorado por la doncella. Los papeles han terminado de invertirse. El caballero no se sumerge confuso y devoto de la Luna, sino que muestra su esplendor soleado a la más temerosa doncella; ya no bajo las crestas de las olas, donde Kitagawa Utamaro quería ahogarse, sino junto a una ola sumisa, penetrada por el joven que es ahora inmensidad; ya no se insinúa una oscuridad plena de secretos sin fondo, sino que se exalta la claridad en la exterioridad del mundo:

Bajo el sol meridiano el mar es plenamente azul verde también, y está lleno de brillos. [...] Dos jóvenes entonces, tal vez de vuelta a casa, descansan en la playa. Y abandonado el vestido al azar del color y de la arena, contemplan, dioses instantáneos, esa inmensa claridad secreta. [...] Una perfecta desnudez de bronce hiende, después, el equilibrio verde de la ola, y nada inmenso, mar adentro. De pie junto a la orilla, amorosa, ella contempla el brillo del torso que bajo el sol armonioso emerge, por veces de las aguas azuladas. Y él avanza solemne, héroe, entre la silenciosa claridad del mediodía perfecto.

Es el momento de la suprema juventud del mundo, del gozo excesivo, del amor y de la sangre. Pura delicia de luz y de belleza —nadador y doncella— que nos salva, al verla, magnifica en su don, del azar cruel, de la miseria y de la sombra. Suprema juventud del mundo bajo el sol de mediodía, glorioso y lento, y el susurrar pausado de la ola... (*Syrtes*, *Civilización mediterránea*).

La plasmación metaliteraria de esta evolución del poeta es clara en «Retrato cortesano», en el que se destaca la importancia de la rememoración platónica del artista en su creación. Tal como explica Emilio Orozco:

Todas estas formas complejas y exóticas del retrato —donde la intencionalidad estética de la obra de arte no se centra en sí misma— se forman y desarrollan precisamente en la época del clasicismo manierista, cuando se impone un concepto neoplatónico de belleza que antepone la idea interior de lo bello sobre lo concreto de la realidad, y por otra parte el intelectualismo artístico no se satisfacía con la mera representación del modelo, aunque se recreara con sentido analítico en la visión formal pormenorizada de lo externo (Orozco Díaz, 1981, p. 192).

Así en el poema:

Tú, ante todo esto, casi desnuda, sostienes apenas en la mano el beso de la rosa, bajo el pie la indolencia retorcida de la seda. Mas, a pesar del lujo y de los fastos todo lo llenas tú, solamente. El delicado sabor de la belleza que está más allá de la descripción, del atributo y de las formas. En ti está toda la importancia. Aunque, distinto secreto en cada uno, este dulce sentir, se oculta —arte del pintor— en el fulgor de los paños o en la guirnalda, al parecer inútil, de las rosas

Si en apariencia es la dama del retrato la musa inspiradora del pintor, es la idea de Belleza la retratada, idea que el pintor posee y representa en las cosas externas. Aunque el mundo de las Ideas sea superior al mundo de las imágenes o realidades imperfectas que lo representan, no deja de ser un mundo accesible, rememorable. Por ello no es solo la Belleza la exaltada, sino la capacidad intelectual del pintor para captarla. El poema expresa así el narcisismo del artista en busca del conocimiento, del conóctete a ti mismo del templo consagrado a Apolo. Pero a la Musa no se la conoce, no se la posee por el conocimiento. El poeta toma el camino de la tradición occidental consagrada, complacida en su poder intelectual y desdeñosa de la Musa: «El retrato se impuso, pues, como género dominante. Por eso Spengler pudo ofrecer este género que representa lo concreto único individual, en su devenir, como algo característico del alma fáustica occidental» (Orozco Díaz, 1981, p. 193).

Todo esto está recogido en el «Liminar». La palabra *Syrtēs* engloba este último mundo al que se ha acercado el poeta: la tradición clásica, apolínea y solar; el triunfo de la palabra —«nombre común»— frente a la palabra poética; la dificultad docta de la creación poética que tomara de los barrocos:

«Syrtes: Una localización geográfica y marina del sur. Fondos arenosos y poco profundos en la costa norteafricana entre Cartago y Cirene. Mar de bellas tonalidades bajo el sol —dios— del mediodía. Pero *sirtes* es también nombre común. Bajío, banco de arena, escollo (figuradamente)».

Pero no olvida el riesgo de la inmersión literaria, la impotencia del nombre común para expresar lo literario y la potencia de la palabra literaria para expresar lo que no tiene nombre. El hallazgo de la archiescritura, como de una piedra única, junto a su encierro en un tratado. La búsqueda ascética de un encuentro místico que no llega en la soledad desértica de la página:

Junto al fulgor del sur, a las delicias de la luz y del agua, con todos sus significados, está también el peligro. El acecho sin nombre que se llama de mil formas y que está en los días crueles y en las horas de abismo. Un peligro marítimo. Plinio, el naturalista, dice también gema sirtis (*syrtis gemma*) a una piedra preciosa. Lucano, el poeta, a la tierra estéril de los desiertos.

El liminar pone lindes a todo aquello que se desarrolla a lo largo de la obra poética de Villena. *Syrtes* es un libro variado y vacilante, una mirada al camino recorrido en *Sublime Solarium* y un cambio de ruta que le permitirá reiniciar viaje en el siguiente libro, *El viaje a Bizancio*.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA DESTREZA DE LOS TRAZOS

I. La mirada escrita

La concepción moderna del yo lírico acerca del tiempo le lleva a nuevos derroteros poéticos en la escritura de los libros siguientes. La distinta perspectiva del yo lírico y del texto ante la entrada de Alarico en Roma (*Sublime Solarium*, Constantinos Kavafis observa el crepúsculo) es muy significativa. Para este, la toma de Roma es síntoma de un nuevo ciclo del eterno retorno. Para el yo lírico es un acontecimiento en el desenvolvimiento lineal del devenir; y la cronología es para él un fracaso en su intento de fusión mítica, ritual por el que dominar el irreversible transcurrir del tiempo. La aparición en un mismo poema de la barca de Amene junto a un auto o a Sharon, o de Dafne junto al charlestón, es un intento de fusión, pero muestra simultáneamente la cronología de estos elementos y se rompe así el encanto de tal encuentro mítico vencedor del tiempo. Para el texto, la distinta situación temporal es solo un matiz dentro de una unidad de repetición y retorno. El texto no pretende tanto fundir como unir mitos o textos. En cierto modo, esto salva su individualidad: contiene y representa al intertexto, pero se distingue de él. De ahí la repetición, pero también la variación en la recreación de textos en *Sublime Solarium*, porque el matiz en la repetición marca la distinción.

En su afán de identidad («y nunca más morir», Tango), la creación literaria es para el yo lírico prueba iniciática de la que salir heroico y laureado poeta. La Noche o la Muerte es médium para la iluminación: «me dijiste la nieve entre el fulgor del sol, [...] pulseras de niñas que he amado en

la noche» (Paulo Orosio al declinar su historia), «en cenefas convierte las voces de las ninfas cuando la nieve ronda entre sus labios y al mirar los vacíos de la noche insegueros, mi nombre gritaste entre gaviotas negras, pálida amante de la luz» (Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto).

La unión gozosa que busca el yo lírico es una mística intelectual, de conocimiento, que transmutar en poesía como un alquimista: «el objeto supremo de la alquimia sería “engendrar la luz”» (Durand, 1982, p. 289). Pero la verdadera mística lleva al silencio: «Ese deseo, vivo en toda creatura, no es, en su esencia, diferente de la inmensa necesidad de perfección que nos inspira la nostalgia del conocimiento. Pero en el final de la senda mística no hay más que silencio y ausencia de imágenes, en el final de la tentativa poética está la palabra y el nacimiento de una forma» (Béguin, 1993, p. 486). El yo lírico se quiere poeta. El silencio con que acaban «Amadis, al borde del dolor, sueña en Oriana» o «Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico» es el del final de un engaño, no el que abre la unión afectiva con la muerte. No hay en el yo lírico un afán de anulación, de vuelta a lo indiferenciado. No es esta la muerte que quiere el yo lírico, sino aquella que supusiera un paso del que salir victorioso, habiendo dominado así al tiempo y a la propia muerte; es el trance que «nace en la voluntad ontológica de identidad, en el deseo de transcender el tiempo» (Durand, 1982, p. 392). Los terrores que este inspira son eufemizados. El encuentro con la muerte es condición necesaria para ser poeta, y hay que teñir el horror con los gozos de la auténtica mística. Pero el místico auténtico no pretende, como el yo lírico, vencer al tiempo ni alzar su yo por el conocimiento. Es un disfraz. El yo lírico, que sí busca el conocimiento y la inmortalidad, adopta las formas místicas sin pretender una anulación en los abismos que en verdad le aterran, y eufemiza el objeto de su búsqueda, la Poesía que es Noche y Muerte, con las formas de la Mujer y el Amor.

Pero todo este revestimiento de la muerte resulta inútil, cuando percibe que es el cazador cazado. El intento falaz de dominar la muerte con los ropajes de la amada se revela impotente. La amada se transforma en la Parca, la araña de «*Planto pro Valdaura Meretrice*»; Hathor, diosa del amor, es también diosa ctónica. A partir de *El viaje a Bizancio* se abre una etapa que se desarrolla hasta *Como a lugar extraño* y que evidencia un rotundo cambio estratégico en la lucha del yo lírico contra el tiempo. Este es claramente

un enemigo al que no cabe seducir con anzuelos místicos. La tendencia a dominarlo, oculta en *Sublime Solarium* bajo los ropajes de una entrega amorosa, se despliega abiertamente a través de un afán de trascendencia representado por símbolos ascensionales, así como por la exaltación de los valores de heroicidad, pureza y perfección espiritual.

Se produce una inversión de los aspectos ctónicos de símbolos anteriores. El agua no trae la muerte, sino la pureza. Los bosques no son ya el hogar de las hamadriádes, sino que simbolizan la frescura de un cuerpo. La noche no trae las tinieblas, sino la luz del conocimiento. Porque día y noche se subordinan a la luz que brilla en los versos de *El viaje a Bizancio* e *Hymnica*. El mediodía, el verano, dominan esta poesía en la que la noche es solo un momento para el encuentro feliz con la belleza. Es luz que se irisa en oro y azul, colores dominantes en esta etapa.

El caballero no sucumbe al horror del tiempo, sino que se prepara para vencer al dragón con sus mejores armas. La lucha contra las fuerzas nocturnas del tiempo y la muerte conlleva un camino ascendente de perfección, que comparte con otros héroes. Tras el protagonismo de la mujer o la diosa en los libros anteriores, el yo lírico otorga una primacía excluyente al varón. Los jóvenes admirados por su vigor, su perfección o su fuerza, forman parte de una sociedad ritual de hombres. Como en estas, los jóvenes forjan sus cuerpos, luchan entre ellos, comparan y admirán mutuamente sus habilidades como perfeccionamiento corporal y espiritual, en poemas como «Liceo» (*El viaje a Bizancio*), y «Epinicio» (*Hymnica*). La homosexualidad del yo lírico se inserta en este ámbito. No es ajena así la aparición del ángel, primer combatiente y fetiche del mundo gay. Símbolos como el ala, el fuego o la espada son recurrentes en estos poemarios: símbolos de ascensión, purificación y separación: «Bajo una pura exhibición de lino, / al sol y al viento acero luminoso, / hay un quebrar de alas y batir gozoso / ondular de cabello en vaho cetrino» (*El viaje a Bizancio*, Batalla de San Romano según Paolo Ucello), «Junto al río, una tarde dorada / de un cálido septiembre, unos muchachos / saltan al agua entre los carrizales. / Ríen, y hay juegos y batallas simuladas» (*Hymnica*, Verano del Caravaggio).

Esta misma perspectiva «diurna», según la clasificación de G. Durand, determina la poética del yo lírico. La mirada sobre el mundo es iluminadora, y por ella contempla el modelo ideal que brilla en la belleza de los

cuerpos jóvenes. De la misma forma la palabra, trasunto de la vista, ilumina: «la palabra y el lenguaje, herederos del vocabulario simbólico de la vista, van a sustituir en cierta forma a la visión en tanto que videncia, *intuitus* supremo y suprema eficacia. La misma inclinación idealista es la que dota a la contemplación iluminada y al discurso de un efectivo poder: en Platón, la visión mítica es el contrapunto de la dialéctica verbal; demostrar es sinónimo de mostrar» (Durand, 1982, p. 145). Si la palabra poética mostraba los abismos aterradores de Caos, si la ausencia de los dioses da la primacía al texto como sinfonía de textos que se unen sin confundirse, el yo lírico sustenta su creación poética en el logos. Por la poesía la realidad se muestra plena en su esencia; poema, cuerpo y Belleza coinciden. Poesía y Metafísica, también. La creación del poema lleva así al conocimiento, a la mística intelectual que le descubre al yo lírico su identidad en la experiencia de escribirlo, que es vivirlo y revivir la vida de la que el poema brotó. Vida, Idea y palabra coinciden en el poema por la escritura o mirada iluminadora del poeta.

Por la escritura, la palabra es la cosa y la Idea, nítidas, manifiestas en el poema. Naturalmente, esta poética conlleva cambios estilísticos. Al barroquismo imaginario y colorista de los poemarios anteriores sucede ahora un estilo gradualmente más sobrio y atento a las esencias, a medida que se avanza de *El viaje a Bizancio* a *La muerte únicamente*, como corresponde al cambio en la perspectiva poética del yo lírico:

Mientras que en el régimen diurno de la imagen los colores se reducen a unas pocas blancuras azuladas o doradas, [...] en el régimen nocturno se desplegará toda la riqueza del prisma y de las gemas. [...] el color, como la noche, nos remite, pues, siempre, a una especie de feminidad sustancial. [...] Este tornasolado de la sustancia profunda [...] es el velo de Isis, el velo de Mâyâ, que simboliza la inagotable materialidad de la naturaleza, [...] el símbolo de la inagotable multiplicidad, cuyo reflejo es la variedad de matices coloreados. [...] El arquetipo del color aparece estrechamente asociado a la tecnología del tejido, cuya eufemización encontraremos también a propósito de la rueca que valoriza positivamente a la hilandera (Durand, 1982, pp. 209-212).

Las abundantes joyas y piedras preciosas de *Sublime Solarium* se subordinan a partir de *El viaje a Bizancio* al cuerpo masculino como meras comparaciones para expresar su brillante perfección. Los reflejos tornasolados que velaban las imágenes del sueño se esclavizan en una retórica que destierra el descenso de lo imaginario y entroniza el ascenso de lo ideal: «la

teoría mística conoce desde San Agustín tres tipos de visiones: corporales (*corporalis*), imaginales (*imaginaria*) y puramente espirituales (*intellectualis*). Está claro que el sueño pertenece a la *visio imaginaria*. [...] reconocen el rango superior a la visión sin imagen, intelectual y sin mediación» (Haas, 1999, p. 17). La poesía no es ya un velo que solo insinúa su incognoscible origen; ahora es la transparencia de las esencias (perfectamente distintas y, a veces, antitéticas: vida y muerte), que se recortan en la palabra.

En *Sublime Solarium*, la peligrosa fusión con la Poesía llevaba a una repetición que era exceso, desbordamiento, variación. Renegado de esta el yo lírico, ahora la contemplación lleva a la repetición admirada de unos modelos, homenaje que ahonda las huellas de los pasos que estos marcaron. Es una escritura propia la del yo lírico que no pretende borrar, sino marcar de nuevo, la senda abierta por sus maestros:

El clasicismo o, en rigor, la repetición, consciente y técnica, del clasicismo, de la forma perfecta o de la finitud positiva, contrasta, y diametralmente, con la busca mística del *exceso*, del don sin reserva o «sin tasa» [...]. Si [...] la unión afectiva más que contemplativa está en el centro de la experiencia de los Místicos, el exceso, lo hiperbólico, el éxtasis o el rapto rompen toda contención. Excesivo en este trance puede ser no sólo el lenguaje, una cierta escritura desatada que lo cuenta todo; también es o puede ser excesivo, en este sentido, el mismo silencio, llamado una vez memorablemente «soledad sonora», «música callada» (Peñalver, 1997, p. 45).

Entre el exceso y el silencio se halla esta escritura. Desea conocimiento comunicable, solo posible por la creencia en el poder del logos. Ni el ruido logofágico ni el silencio lo permitirían.

Continúa el yo lírico su búsqueda de identidad por la creación poética, pero justificando esta en muy diferentes premisas. La escritura da fe de una experiencia que se cubre de trascendencia defensiva contra el tiempo. Y por la realidad del cuerpo el yo lírico concilia trascendencia en la inmanencia. Su tangibilidad e iterabilidad van a superar el fracaso mítico de la poesía de *Sublime Solarium*, ahogada en sí misma. Es el nuevo mito que da vida y sentido al poema. El tratamiento del cuerpo aboca a la circularidad: si en *El viaje a Bizancio* el cuerpo transforma el arte, convertido asimismo en cuerpo, depositario de una belleza efímera pero real y siempre retornable —no como el mito literario, puro hechizo sin apoyo real ninguno—, en *Hymnica* el cuerpo es convertido en texto artístico. Es la mirada cambiante del observador y creador la que dirige toda la evolu-

ción: si el mito es arte, la mirada mitifica el cuerpo y arrastra el arte a esa belleza vital; a posteriori, la mirada platónica unirá arte y cuerpo a la Idea que impregna a todos, la Belleza, y elevará lo vivo inmanente a las alturas de lo trascendente. El arte será el reflejo o espejo del cuerpo transformado por la luz de la Idea.

Al convertirse en arte, el joven es eternizado en mito; pero si esto es posible, si el joven es reflejado en la obra artística, es porque en sí lleva la idea de la Belleza, la misma que el arte contiene. El cuerpo y la obra coinciden en la Idea, y por ello la visión de uno y otra aniquila el tiempo. El muchacho visto por la noche es Heliogábalo:

la piel de bronce, negros los ojos
y el negro cabello lentamente cayendo
por la frente; Heliogábalo, emperador
[...]
envuelto en la belleza, desde esta
noche que es hoy, ayer, presente antiguo...
(*Hymnica*, Hechizo de presencia viva).

El joven atleta de hoy es el mismo del estadio de la Antigüedad; el observador, cuya mirada es la luz de la Idea, se siente traspasar el tiempo y confundirse con otro del pasado: «El pelo nada, la piel seduce al ámbar, y el impulso / se transforma en joven música encendida. Salta ahora. / Y es todo victoria. Quien saltó y quien baja es otro distinto. / Y va más allá el milagro porque es otro el que mira» (*Hymnica*, Epinicio). La unidad de la Idea presente en todos los jóvenes hermosos, en todas las obras artísticas que la guardan, en las miradas de todos los idealistas, permite la fusión temporal. Los muchachos se confunden entre ellos, las obras que los celebran, también: «La piel adolescente brilla como / un escudo de bronce. ¡Homéricos guerreros...!» (*Hymnica*, Omníbús de estética).

Huir del invierno colleva un desengaño respecto a la posibilidad de unión de los ideales del arte con la vida, que tan alegremente el yo lírico había creído en *Hymnica*. Esto le lleva a una profunda crisis acerca de su creación poética y la capacidad del arte y la palabra en *La muerte únicamente*, libro también de reflexión metapoética. Atisba la salida *Como a lugar extraño*, donde se anuncia el cambio más extremo en la obra lírica del autor, propiciado por sus nuevos conceptos sobre el arte que lo alejan de sus obras anteriores.

En *El viaje a Bizancio* y en *Hymnica*, la poesía era creación nacida de la experiencia, vivida esta por el yo lírico como poseedora de las esencias

de Belleza y Verdad que el arte intuye y expresa. La mirada idealista aunaba vida y arte: el logos se hacía apto para la creación poética. *Huir del invierno* continúa esta opción: «Pero halló en el arte / una salida al mundo, una manera de sentir más, / de ir más abajo, palpando y gustando más materia...» (El corazón de la materia), «Canto banquetes (como Horacio dijo) y combates / de niñas y mancebos» (Los ídolos nuevos).

La palabra llena de connotaciones librescas y a la vez espontánea y coloquial surge unida a la vivencia. Ambas alcanzan el mismo conocimiento, la aprehensión de la plenitud: «El fuego sobre todo. Concededme el fuego, como el canto del rabel en un palacio o el brillo de aquel día / sobre el mar azul... [...] / el momento mismo de palabras y torsos... / El rápido momento. El fuego voraz y extasiador» (Retrato de Brunetto Latini). Se unen los glúteos de los muchachos y el instrumento musical en el sonido que funde dos palabras homónimas: *rabel* acoge la armonía del cuerpo y de la música, y en el encuentro de vida y arte se hace plena.

Pero seguridades tales se vienen pronto abajo y el poema de la experiencia deriva en poema sobre la inanidad de dicha experiencia. Si la poesía surgía del disfrute de la belleza y el amor en los cuerpos tangibles, pronto el tiempo arrasa esa unión con la Verdad o Idea, unión que se descubre falsa por perecedera. El poema lo es del engaño, no de la trascendencia cumplida. La copa se rompe: «Decirme [sic] que no se ha roto el vaso. Que la luz / aún pervive en el hondo candil, que existe todavía / la plenitud del bosque... / y que el gozo de la pura / alegría de sentirse vivir, el gozo de la idea tocando realidad, / que el deseo hecho carne, no es tan sólo una noche en la vida...» (*La muerte únicamente*, Intento rehabitar la dicha).

Tras el desengaño en *Huir del invierno*, la memoria, la introspección y la inquisición sobre el sentido de la labor poética colman la escritura de *La muerte únicamente* y *Como a lugar extraño*. Los poemas de este último libro configuran ya una salida vital y poética, que se bifurca en dos caminos. Acepta el yo lírico que el ser es tiempo, y se acerca a la realidad condenada de los habitantes de la noche, la miseria o el fracaso. En *Marginados*, la palabra poética abandona la nitidez de la Idea o las seguridades del logos, para acoger la autenticidad expresiva de las voces de aquellos que luchan por la vida en un mundo imperfecto por despiadado. Sin contradicción, la poesía de *Celebración del libertino* sigue un camino ascético sin objeto, fiel en sufrimiento y rebeldía a su ideal imposible.

Antes que él otros buscaron la Belleza y el Amor en el arte y en el cuerpo; y antes que él probaron la hiel del desengaño, y perseveraron en su imposible afán. Aquellos que le antecedieron en la contemplación de un cuerpo, en el disfrute clandestino de la noche, en los caminos culturales que prometen descubrimientos insospechados, todos ellos, forman una pléyade de mentores de la que el yo lírico desea ser digno. Ellos conforman también el ideal soñado, forjadores de un mundo más pleno, de más intensas vivencias y más sincera moral.

Como eslabón de esa cadena vital y cultural, acoge en sus poemas las voces de sus maestros. Retoma y recrea sus textos, pero también se proyecta en ellos al convertirlos en los protagonistas emisores de monólogos en los que funde su sentir. Hace suyos entonces los versos de Petrarca (soneto CCXCII): «Haber leído alguna vez palabras que / suenen a actos, y haber transmutado / actos en palabras. *Gli occhi di ch'io l'parlai sì caldamente.* Haberse dejado / seducir por el iris de una piedra» (*Hymnica*, El poema es un acto del cuerpo). Se transforma sin dejar de ser él mismo en Ibn Quzman en los versos finales de «Para honrar a Ibn Quzman, zejelero»: «Por lo demás mis noctámbulos / amigos, mis camaradas de taberna, / me aseguran (y hay que creerlo) / que mis zéjeles se oirán en el Irak, / y hasta, sin duda, en la dorada Persia». Recuerda versos de Gil de Biedma y de Baudelaire: «Dime, juvenil criatura, ¿qué haces tú en este mundo? / Hasta los perros al verte, te saltan gozosos entorno» (*Hymnica*, Willy). Y también homenajea a Kavafis en «Un viejo poeta griego de Alejandría»: «Luego, por distraerse, abría el balcón, y miraba / las calles conocidas, el rumor, el bullicio continuo. / Descargadores, comerciantes, árabes, oficinistas»; así como en «El tema de la rosa». Ambos, como los anteriores, de *Hymnica*:⁵³

53 Compárese con «Himno a la juventud», de Biedma: «oh bella indiferente, / por la playa caminas como si no supieses / que te siguen los hombres y los perros, / los dioses y los ángeles, / y los arcángeles, / los tronos, las abominaciones...», y con «*Hymne à la Beauté*» de Baudelaire: «Viens-tu du ciel profond ou sord de l'abîme, / O Beauté! Ton regard, infernal et divin, / [...] / Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien». Respecto a Kavafis, los versos recreados son estos: «Y melancólicamente salí al balcón, / salí para distraer mis pensamientos mirando / un poco la ciudad que amo, / un poco del movimiento de sus calles y sus tiendas» (En la tarde); «Su degradación era total. Su tendencia amorosa, / prohibida y severamente despreciada / (aunque innata) por todos. / Extremadamente puritana era la comunidad. / [...] / Pero no sólo eso ha de considerarse; no sería justo. / Es preciso mencionar su belleza. / [...] / ¿La reputación? Puritana y severa, / la comunidad hacía sus estúpidos comentarios» (Días de 1896).

Comentaban su muerte con escándalo.
 El mal creció —decían— y se hizo incurable.
 Pasó del recto al sexo, y se extendió
 de allí al intestino. Debío de ser terrible.
 Pero así acaba quien anda tanto por ahí,
 con cualquiera, entregado a diario
 a la peor vida. Así decían envidiosos viejos.
 Y yo recordaba, en tanto, aquel maravilloso
 cuerpo, henchido de juventud, bellísimo.

Y, naturalmente, recrea algún poema de la *Antología Palatina* en «Tratado de Narcisos»: «Temo que ese día fatal —que llegará sin / duda— te devuelva un cuerpo intocado, impuro. / Y entonces nadie querrá ya ni regalo ni entrega». Versos que recuedan los de Diocles: «Alguien que no obtuvo respuesta a sus *buenos días* dijo: / ¿El hermoso Damón no da ahora los buenos días? / Llegará el tiempo de la venganza cuando, cubierto de / pelos, / digas tú primero los *buenos días*, y no haya respuesta» (De Villena, 1980, p. 39).

La nostalgia expresada por Erasmo de Rotterdam en «El sueño del humanista» (*Huir del invierno*) es el dolor del yo lírico cuando rechaza toda creación literaria que no provenga de la vivencia de los altos ideales:

Me dolían los dedos al
 escribir,
 odiaba a aquellos pueblos de ventisca y de rezos, esperando
 el día en que pudiera, Erasmo al fin, vivir como enseñaba
 Ovidio o la lengua de Horacio, de sáficas dulzuras...

Y cuando finalmente retorna a la poesía como defensa sin esperanza de los sueños imposibles, su gesto de rebeldía se traduce en la reiteración del ideal, también por la insistencia en las referencias y homenajes a los mitos culturales y a la cadena de idealistas y soñadores en la que se integró. De modo que la falacia del sueño se desvela por mediación de Villon, Pater o Pessoa. En *Como a lugar extraño*, «Álvaro de Campos se mira» desengañado al espejo y Psique decide abandonar a Eros mientras el yo lírico desiste de hallar el amor. Si la poesía ha de ser la expresión del espejismo propio de tantos lunáticos y soñadores como él, es Tiziano quien la defiende: «No he de quemar lo último que he hecho / ni tanta carne rubia en honor de la vida» (Tiziano. Último autorretrato). Y, al refugiarse en su obra, se mira en Góngora: «y también —inevitable— tu obra misma. La obra / esplendorosa, / mitigando la traición insistente de la vida» (Joven Góngora).

A través de su trayectoria poética, el yo lírico atestigua una biografía. Él experimenta los gozos que describe y se atormenta con las dudas y desengaños que gesta su sensibilidad y ahonda su pensamiento. Su crisis poética traduce una crisis vital. Tanto irá profundizando en su carácter de vividor y poeta que la exhibición de los detalles descubrirá en el yo lírico a un personaje llamado *Luis Antonio de Villena*.

II. El espejo y la máscara

El texto crea uno o varios personajes emisores; el yo lírico es uno más, distinto de los llamados personajes emisores solo por su menor caracterización física, moral o circunstancial. Como entes emisores que son, tanto cualquier personaje como el yo lírico pueden utilizar la primera, segunda o tercera persona. No obstante, tradicionalmente se ha dado primacía al uso de la primera persona, como garantía de entidad poética, para determinar la existencia de un «yo lírico» o bien de un personaje poético poseedor de un yo. Sin embargo, una entidad emisora puede no pronunciarse en primera persona. Se habla entonces de voz objetivada. Objeto, de cualquier modo, provisto de voz, y objeto procedente del texto. Según su mayor o menor especificación, este ente emisor será voz objetivada, un yo lírico, o un personaje.

Independientemente de si se considera al texto o, en una posición más tradicional, al autor como generador del yo lírico, existe la tendencia a establecer una correspondencia entre ambos en términos de «lírica expresiva». Sin embargo, el texto —o el autor— no tiene por qué identificarse con el yo lírico. Sí hay una proyección, que puede ser crítica, destructiva, etc. De la misma forma, el texto puede proyectarse sobre otros emisores. Y estos, a su vez, pueden emitir sus discursos desde la expresividad desnuda del yo, pero también a través de desplazamientos como la narración, el soliloquio, la máscara, etc.⁵⁴

54 «In an expressive lyric [...] the poet speaks in his own person out of the stimulus of a real situation, seeking an expressive catharsis the shape of which he does not foresee but discovers, finding as he goes words adequate to his inner sense of his outward circumstances. (This does not suggest that the poem records a real speech uttered in the indicated circumstances, only that as a poem it was composed sequentially in dynamic response to the circumstances; the poet need not have completed his saying in a single effort, though like a letter written in several sittings, it reads as if he had) [...] In the mask lyric the poet speaks through an actor who is registered almost overtly as an artificial self» (Rader, 1976, p. 150).

Así, en *Sublime Solarium, Syrtes* y *El viaje a Bizancio* encontramos un emisor que es yo lírico. En ocasiones puede expresar sus emociones abiertamente, en otras se camufla bajo una máscara que no oculta totalmente su presencia, vislumbrada por pistas que él mismo deja entrever. También puede desdoblarse en soliloquio, o ser el yo narrador que proyecta sobre la referencia de su enunciado su propio sentir. Todo esto no obsta para que, ocasionalmente, puedan aparecer otras voces.

En *Hymnica*, en cambio, surge un personaje llamado *Luis Antonio de Villena* (en letra cursiva. Las referencias al autor, en letra redonda). En un poema de *Hymnica* hay una voz que da el título: «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena», para pasar a otra voz que parece contestar a la primera en un monólogo. En este hay varios aspectos interesantes que aparecerán posteriormente: «He bajado las escaleras que he bajado», «lo que bebo en tu copa (he hablado de ti / todo el poema) lo adjetivo para que no se entienda», «Por la esquina maleva paso, embozado, muchas noches». El personaje se presenta como vividor y poeta, y emisor de un discurso que es el propio poema que leemos.⁵⁵ El hecho de que sea el emisor de un poema que califica metapoéticamente nos puede llevar a extrapolar que es el emisor también de todos los demás poemas del libro. Pero esto solo se confirmará en el siguiente, *Huir del invierno*. Lo que sí está claro es que *Luis Antonio de Villena* es un poeta y un vividor de la noche, y que los poemas del libro tratan de ambos asuntos: la creación de la poesía a partir de la experiencia del emisor, y la noche que regala tal experiencia. Si atendemos al último poema de *Hymnica*, «El desterrado», el emisor parece una voz neutra que se refiere narrativamente a un personaje que tiene profundas seme-

55 Hay que contar entonces con un autor real Villena, escritor de obra lírica. Dentro de esta obra se halla la instancia del texto, espacio creador, que genera un personaje emisor imaginario: yo lírico que se descubre *Luis Antonio de Villena*. Este es personaje imaginario que se presenta como poeta y escritor de los poemas que leemos. Sin embargo, su obra es tan imaginaria, aunque la leamos, como él; y carece por ello del espacio intermedio entre autor y yo poético, es decir, del espacio creador o texto, que sí se encuentra en la poesía del Villena real. Por ello la identificación entre el personaje *Luis Antonio de Villena* y el yo poético de su imaginaria poesía es directa (con independencia de que como poeta recurra a formas más sofisticadas de expresión). El texto como espacio creador, asimilable al llamado por la crítica autor implícito textual, solo existe en la obra de Villena, no en la de *Villena*. Así que el yo lírico o personaje *Villena* (dentro de la obra de Villena) crea unos poemas cuyo yo poético se identifica inmediatamente con él, sin instancia textual que mediatice entre ambos. Por ello no me preocuparé de distinguir constantemente entre *Luis Antonio de Villena* y el yo poético de sus poemas: se igualan.

janzas con el emisor de todos los poemas del libro. Un personaje que vive la noche buscando —más dramáticamente de lo que su frivolidad permitía colegir— la Belleza. Que escribe a partir de sus vivencias: nótese la ambivalencia de «palabras» y «citas», referentes tanto a encuentros amorosos como a la creación posterior de poesía:

El cuerpo envuelto en un gabán azul, muy ancho;
 la corbata cuidada, y alborotado el pelo por el viento
 de tarde, pasea el hombre solo, por una gris ciudad,
 [...]
 y caminando, llega a tabernas o clubs de peor laya,
 donde de nuevo bebe, y entre una torpe música, un instante
 le embriaga una piel inmadura, que la vista descansa.
 (Dulce cuerpo floral, incipiente suave donde habita la gracia.)
 Unas palabras luego. Y medio ocultas citas, ahora o mañana.
 [...]
 Ha visto aproximarse al fin (hoy también) el Ángel imposible
 que le salva.

En *Hymnica* hay, al menos, dos emisores fundamentales: una voz objetivada que presenta a otro emisor *Luis Antonio de Villena*. La primera es la que da título a «La vida escandalosa de...». Quizá también la emisora de «El desterrado», aunque aquí podría ser el propio personaje, desplazándose y camuflándose en una tercera persona, en un poema narrativo. El segundo es el emisor de todos los demás.

Huir del invierno, *La muerte únicamente* y *Como a lugar extraño* ofrecen la poesía expresiva, reflexiva y elegíaca del emisor que en *Hymnica* vivió y gozó, y que ahora recuerda y encuentra nuevos caminos. El yo lírico presenta los mismos rasgos que el personaje *Luis Antonio de Villena* caracterizado arriba. Y también la misma memoria. Las reflexiones del emisor son las mismas, independientemente de que este se nombre —*Villena*— o no. En el poema «Esa querida atmósfera de tango hacia las tres» (*Huir del invierno*) encontramos elementos comunes a los dos poemas que antes hemos visto:

En la barra desierta los camareros te ofrecen
 la penúltima copa. Suena detrás la música de siempre,
 [...]
 Bajas la escalera. (¿Existe el amor? ¿He estado
 yo alguna vez entre sus alas? ¿Por qué soy el que
 soy, y no como eres tú, todo luz y belleza?)
 Descender hace más profundo este estepario orgullo
 de estar solo... Te despide ya un *maître* entre zalemas,

y se apresura el portero a despejar la ruta...
 Te abrochas el gabán azul, y escéptico sonrías
 dejando una propina... Ahí está la noche, limpia,
 seca, estrellada, pura. La puerta se abre muy solemne:
¡Hasta mañana, señor! La soledad está servida.

La noche, la música, la escalera y el gabán azul. Aquel desterrado que buscaba el ángel de la Belleza salvadora con que terminaba *Hymnica* encuentra ahora en el último poema de *Huir del invierno* que el ángel era insuficiente: «Y pronto me di cuenta / que era pobre el sendero. / Inmensa la belleza, / pero ángeles sin vuelo» (*Adveniat tuum regnum*). El mismo desterrado que toma copas, fuma cigarrillos rubios y da propinas en «Muy señor mío» (*Huir del invierno*): «y se sabe asimismo, aquí entre vosotros, ajeno y desterrado»; o que sale del bar como antaño embozado, pero más triste: «y echando la capa sobre el hombro, altivo y triste, / abandone el ruido del burdel, y salga nocturno y solitario» (*La muerte únicamente*, Meditación de otoño). El que finalmente encuentra que su ideal solo en la ensueñación, o en la muerte, es hallable: «Y dijeron las almas: Beba olvido. Descanse este Villena / mísero que amó morir por poseer y arder vida más clara» (*La muerte únicamente*, Alegórica pintura).

Es «este Villena» el que gozó, amó y escribió, y después perdió, añoró y escribió, y quien sigue en *Como a lugar extraño* escribiendo sobre el teatro de la vida. El yo poético de quien enuncia los poemas de *Hymnica*, *Huir del invierno*, *La muerte únicamente* y *Como a lugar extraño* tiene memoria de las mismas vivencias. Solo unos ejemplos. El emisor de *Hymnica* caracterizaba como felinos a los hermosos jóvenes que conocía. En *Como a lugar extraño* utiliza la misma metáfora para calificar a quien ahora es imperfecto y mísero, pero visto con nueva luz por un *Luis Antonio de Villena* que ha cambiado (compárese «Belleza indiferente» o «Tratado de Narcisos» con «Secretos biográficos de Gustav Meyrink»). El canto de alabanza ante la belleza de *Hymnica* es recordado en *Huir del invierno*: «[...] Para elevar con tu / desnudo un viejo himno y dejar que el hombre / ciña en premio tu cuello con un largo collar / de enormes perlas» (Mar amoroso), «Y al verlos en mañanas de sol, he sentido deseos / de proclamar un himno porque el cielo era muy azul» (El orbe perecedero).

José Infante (1990) estudia la formación de este personaje a través de la obra literaria del autor, y describe la imagen que *Luis Antonio de Villena* muestra:

Paganismo, culto a la belleza efébica, la rareza y la elegancia, el malditismo, el clasicismo como apetencia, la vanguardia como actitud, la extravagancia como método, la brillantez y el éxito social contrastados convenientemente con el desgarro y la entrega a los placeres prohibidos, todo eso sabiamente combinado por el poeta Villena ha ido configurando la personalidad del Villena personaje, que desde luego tiene mucho que ver con el poeta, pero que este también ha sabido dotarlo de tal autonomía y distancia que ha llegado a constituir un desdoblamiento tal que podría, rastreando concienzudamente en su obra poética, narrativa y ensayística, hacerse la radiografía de dos personalidades distintas, el poeta Luis Antonio de Villena y su heterónimo, que casi siempre también se llama Luis Antonio de Villena (Infante, 1990, p. 62).

Ciertamente, las apariciones del personaje alcanzan la obra narrativa y ensayística del autor. Lo encontramos en las páginas finales de *Amor-Pasión*:

Pero hubo otro hecho curioso. En una mesa, frente a la nuestra, vestido un poco estrañamente, había un hombre de nuestra edad, más o menos, acompañado de dos chicos delgados, con aire de estudiantes, y de otro mudo y de facciones perfectas, con cierto aire de escultura. Era el de las gafas el que más hablaba. Arturo me dijo mostrándole discretamente: ¿Sabes quién es? Dudé. Y repitió entonces un nombre sabido. Claro, es el autor de «*Hymnica*» (De Villena, 1986, pp. 103-104).

Y también en el prólogo a *Un paganismo nuevo*:

¿Fuiste por fin el otro día a la lectura de Luis Antonio de Villena? [...] Iba todo de azul, con una camisa rusa como de seda y un broche. Y entró con gafas de sol, hablando con mucha gente y sonriendo, así como de pose... (De Villena, 1981, pp. 11-12).

Como un personaje de Galdós o Valle, apareciendo y desapareciendo en distintas obras, comparte su mundo con otros personajes que también surgen en varias ocasiones, como Sixto, Miguel y Sara de Gonzaga. Ella es la protagonista del relato «Amor de Ondina» en *Para los dioses turcos*, aparece también en el poema «De noche, en un ático bellamente decorado», de título ambivalente, y quizá sea también la misma Sara de «Epitalamio de Leandro y Hero» (*La muerte únicamente*).

La reflexión sobre unas mismas vivencias lleva a la identidad entre el emisor que fuera yo lírico y ahora es *Luis Antonio de Villena*. No solo los contenidos, también los símbolos y las formas poéticas que canalizan esta mirada retrospectiva confirman la evolución de este emisor. Hay dos

elementos que simbolizan el análisis y el cambio del yo poético del personaje: el espejo y la máscara. El personaje va a mirarse en numerosas ocasiones al espejo y va a reaccionar de distinto modo ante la imagen que le devuelve: desde la presunción al irreconocimiento, y de aquí a la aceptación.

En *Hymnica*, el yo poético del personaje, feliz, se complace ante sí mismo. Su estudiada imagen de dandi *dilettante* es la que el espejo le muestra en «Un arte de vida»:

[...] Salir todas las noches, arreglarte
el *foulard* con cariño esmerado ante el espejo,
embriagarte en belleza cuanto puedas, perseguir
y anhelar jóvenes cuerpos, llanuras prodigiosas,
todo el mundo que cabe en tanta euritmia.

La primera parte de *Huir del invierno* continúa el gozo de *Hymnica*, y el emisor de «Contra los cristianos» observa a un joven conocido que le anima a seguir el camino emprendido. El joven algo maligno es, lógicamente, representación de sí mismo:

Apoyado en un espejo
solicitaba un sorbo
o pedía un cigarrillo rubio.
[...]
Un sorbo más me pides,
y agregas —bien te oigo—
¡Sigue, sigue por esta vía!

Pero este poemario también trae el desencanto. El antiguo poeta y dandi se siente envejecer, y las noches no son el vivo ofrecimiento de antes. El espejo le devuelve la imagen de su soledad: «Sientes, frente al espejo, / el orgullo tan duro de estar solo». La vejez y la soledad son difíciles de aceptar para quien tuvo juventud y alegre compañía. La actriz envejecida del monólogo dramático «Una gran actriz» —y el aludir a una actriz quizá no sea casual— no puede soportar la pérdida del esplendor:

Piel blanca, tan delgada... Bueno, hay días que
se quiere morir, días oscuros cuando rompe los espejos,
y dice cosas obscenas, palabrotas, y chilla como los pájaros
en un acantilado, días terribles como pájaros negros...

El personaje poeta espera el retiro donde aceptar su propio fin: «[...] el que ya no escribe, / el que pide prestado a los amigos (¡miserables!), / el

que se reconoce, también, cuando mira / un espejo» («Four roses»). Se siente finalmente personaje de ficción existencial en *Como a lugar extraño*, donde —como Álvaro de Campos, también personaje— se mira y acepta amargado su papel: «¡Ah, mi querido señor De Campos, / tan elegante con su monóculo y el sobretodo ceñido! / ¡Qué dulce el desencanto!, ¿verdad?» (Álvaro de Campos se mira).

El personaje se ha presentado como poeta, y como autor de la poesía que leemos. La poesía es el resultado de un examen interno. Pero es también el espejo en que se mira, pues es esta poesía —su decir— lo que le constituye como ser. La poesía se mira a sí misma para descubrirse: «Y una reina desgarra su manto ante el espejo, / y tiembla el citarista si ve mover tus labios» (*Huir del invierno*, «Amour fou»).

Meditando sobre sí, se refleja el personaje al escribir una poesía expresiva de la memoria, que incluía la memoria metapoética. Hay otras formas poéticas en que el poeta *Luis Antonio de Villena* busca su propio ser, a través de la duplicación del espejo. Son formas del doble que representan una poesía reflexiva y que, en mayor o menor medida, invierten la expresión desnuda de su sentir. Las principales son: la alegoría, el poema narrativo, la parodia, el monólogo dramático.

La alegoría es un modo consciente y lógico de expresar metafóricamente un pensamiento. El emisor lo va a utilizar en varias ocasiones como forma de reflejar un proceso meditativo, que queda semioculto por la metaforización que la alegoría supone. Así, aunque la interpretación literal también resulta adecuada en un yo poético que en *Como a lugar extraño* comienza un camino de solidaridad, no es difícil tampoco advertir su presencia en la vieja de simbólica bata azul en «Dolor de cosas que ignoro»: «Caminaba despacio y cuesta arriba, / con una vieja bata azul y opacas zapatillas, / anciana con un rostro de bondad malherida». Alegoría polivalente si además el yo poético aporta la interpretación: «Es triste ver mundo y tiempo / vueltos mujer anciana, no poseyendo ningún oro en la mano». También alegórica, y nuevamente explicada, es la imagen del sabio en «En honor de un sabio solitario». El paisaje pintado es el escrito —soñado— en el poema.

Es un paisaje húmedo, con hierbas altas y pinos retorcidos.
[...]

cuentan que allí —en aquel paisaje que ha pintado alguien— vive un sabio viejo, en una choza de troncos, rebuscando plantas.

[...]

Yo sueño muy a menudo en ese Sabio. Y mirando alrededor
(sólo mirando) siento nostalgia del paisaje montuoso y húmedo

En «Somnium divos» (*La muerte únicamente*) asistimos a una alegoría en forma de sueño lleno de elementos simbólicos. Por un lado, la codificación de estos otorga al sueño su carácter alegórico, por la utilización de símbolos y metáforas de origen onírico y ya pertenecientes, tras su análisis, al acervo cultural. Pero la utilización del sueño como forma de representación es lo que convierte al poema en reflexión alegórica: solo en el sueño —es decir, la muerte, la poesía— puede darse la unión ansiada en *La muerte únicamente*. Después, el sueño se puebla de símbolos que aluden tanto a la revelación transcendental (desierto, arco, número dos, aura, luz, divos) como a la unión carnal (flechas, montura, caballo) y a la homosexualidad (sin carcaj, dos flechas, dos palmeras, ajorca en el lóbulo), junto a otras referencias nada simbólicas de puro claras: sangre, beso, labios.

Y muy semejante es también «Alegórica pintura» en el mismo libro, donde sexo («desnudo el hombro», «la gigantesca espada»), homosexualidad («flujo lunar de apetecer la carne») puede contener una metáfora sexual; lo lunar se relaciona con la homosexualidad) y muerte («río verdeante», «prado sombrío») se unen. Alegoría que expresa el deseo insatisfecho, pero también, por su misma forma, la certeza de que solo en un plano metafórico, y no en el real, puede alcanzarse la unión.

El poema narrativo es una forma hábil de expresar la interioridad psíquica sin atribuirla al propio yo emisor, sino a un personaje cuya intimidad el yo emisor, en función de narrador, muestra. Así, en «La mort de l'artiste» (*Huir del invierno*) un narrador describe a un hombre cansado y viejo en un mundo de lujosa decadencia. El narrador omnisciente conoce el sentir del personaje, Diaghilev, y lo describe como introducción a los versos finales, que parecen estar en la boca del propio artista en una suerte de monólogo interior, pero que igualmente podrían ser emitidos por el propio narrador, que, habiéndose proyectado sobre el personaje que describía, pasa a pensar en sí mismo y a expresar su propio sentir. En definitiva, una ambigüedad que nos muestra que las reflexiones del personaje son las del propio yo poético emisor:

Circundados los ojos de profundas ojeras
y de anillos los dedos, un hombre viejo a medias
se pasea despacio por la antigua y enorme
habitación de un lujoso hotel en la estival Venecia.

[...]
 Pero es un día nublado de agosto. Y 1929 en Venecia.
 [...]
 y los barcos ligeros colmados de púrpura y atletas
 acercándose entonces, entre cubos nevados de *champagne*,
 a Capri reluciente... Yo sé que no he hecho nada.
 Pasó el verano breve y hubo siempre tristeza
 Nunca quisiera haber salido del útero materno.⁵⁶

El personaje *Luis Antonio de Villena* se siente en *Como a lugar extraño* personaje existencial, comparable con el *Augusto* de Unamuno. Es muy frecuente y acorde la presentación teatral de algunos poemas y que el personaje se vea a sí mismo interpretando un papel del que se ríe.⁵⁷ La poesía es también aquí marco para la burla, espejo que se refleja a sí mismo. En este sentido es interesante comparar «Hechizo de presencia viva» (*Hymnica*) con «El mismo hechizo» (*Como a lugar extraño*). El último remite al primero, y en él el personaje poeta *Luis Antonio de Villena* se ríe de su capacidad para caer en el mismo encantamiento en que caía en *Hymnica*: «me estoy riendo ahora, a carcajadas me río, / por esta facultad —acaso metafísica— de recaer / (tan mía) en el hechizo».

El romántico poeta pretendía unir vida y arte, poesía; la poesía era magia por su capacidad de transformación de la realidad por la palabra. En el hechizo de esa magia caía nuestro personaje en *Hymnica*, y todavía lo hace, sabiendo que aquella pretensión resultó efímera. No puede haber contacto entre vida y palabra, porque no hay analogía posible en un mundo en que hay muerte: «El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal» (Paz, 1993, p. 111). La muerte ha derribado todo el concepto que de la Poesía y el Arte tuvo el poeta. Ante ella solo la ironía es posible. Y el humor: por ello el personaje se ríe de su ingenua poesía del pasado en la actual. Y, no obstante, el yo poético acepta

⁵⁶ Respecto a la ambigüedad entre el personaje Diaghilev y el yo poético *Luis Antonio de Villena*, podemos señalar como los anillos y las ojeras fueron antes: «pero me irrita ese tono, las sortijas... Y hasta te diré que no me extrañaría nada que llevase pintados los ojos...» (De Villena, 1981, p. 11).

⁵⁷ Ya en *Un paganismo nuevo*, el personaje *Luis Antonio de Villena* veía en sí una duplicidad: una faceta histriónica junto a una timidez de fondo. Personaje que crea personaje: «Yo creo que él hace un personaje que conoce muy bien, pero que incluso él mismo (y no sólo lo que escribe) está más allá de ese teatro» (ibid., p. 12).

a regañadientes el fin de sus ilusiones románticas. Su risa no es burlona o paródica. Es la risa amarga de quien todavía se toma en serio y esconde sus lágrimas tras la carcajada.

Pero el personaje poeta no está solo en estos poemarios. Hay otros personajes emisores cuya poesía también es espejo en que mirarse. El personaje poeta mira a sus vecinos y, observándolos, se identifica, sabiendo así más de sí mismo. Los monólogos dramáticos de «Efigies» (*Huir del invierno*) responden a las características del modelo: los personajes están suficientemente caracterizados como para cobrar entidad propia y hablan desde una situación bien descrita, aunque no siempre late en ellos una intención oculta.⁵⁸ Los personajes de esta sección del libro (algunos crean monólogos, otros son descritos por un narrador) son idealistas, amantes de la belleza («El perfumista», «Le poete de dix-sept ans», «Viento del sur»), solitarios acabados («Una gran actriz», «La mort de l'artiste», «El corazón de la materia», «Retrato de Brunetto Latini») o vitalmente decepcionados («El sueño del humanista»). De ellos son monólogos dramáticos «El perfumista», «El sueño del humanista» y «Una gran actriz», y mezclan narración y monólogo «Retrato de Brunetto Latini» y quizá «La mort de l'artiste».

Cabe pensar que estos personajes, emisores de monólogos, sean creaciones directas del texto, en igualdad con el personaje *Luis Antonio de Villena*, que se identificaría con estos yoes poéticos paralelos, como en un espejo. No obstante, el intento de este personaje por forjarse una identidad y una historia por medio de la creación poética hace pensar que estos personajes de los monólogos son creaciones de la labor poética del yo lírico, ahora *Luis Antonio de Villena*, con quienes mantiene una relación de correlato. En este sentido, es interesante observar la evolución del yo lírico respecto a los personajes emisores de estos poemas: de la máscara se pasa a la proyección sobre un personaje paralelo en el monólogo, para llegar a la asimilación del personaje en el propio yo. De modo que de la máscara de *Sublime Solarium* llega al monólogo fundamentalmente en la serie de «Efigies» (*Huir del invierno*), con alguno en *Hymnica* («Para honrar a Ibn Quzman,

58 «In the dramatic monologue [...] the poet simulates the activity of a person imagined as virtually real whom we understand as we would an “other” natural person, inferring from outward act and expression to inward purpose» (Rader, 1976, p. 150). Sobre el monólogo dramático, la obra de Langbaum (1996) es obligada referencia.

zejelero»), *La muerte únicamente* («Marlowe») y *Como a lugar extraño* («Tiziano. Último autorretrato», «Álvaro de campos se mira»). La asimilación la encontramos ya en *La muerte únicamente*: «Es el caso de “Príncipe de Montenevoso”, en el que el único dato del que parten los lectores para conocer que el personaje que habla es distinto del poeta que escribe es el título. Si prescindimos de él estaríamos ante otra forma de uso de la primera persona que Rader llama “lírica expresiva”» (Aguilar, 1996, p. 226). Lo mismo ocurre con poemas como «Quevedo» o «Villamediana». Pero no hay una situación que los caracterice como auténticos personajes. Por ello estos no son monólogos dramáticos emitidos por un personaje distinto, sino poemas de lírica expresiva (el yo poético sería *Luis Antonio de Villena*), y los títulos, simples referencias dadas por este personaje-poeta *Luis Antonio de Villena*, al igual que las que hay dentro de los poemas a versos o gustos de los poetas barrocos mencionados. Si el yo poético utilizó máscaras que lo acercaran a ciertos personajes del pasado, si luego se proyectó sobre otros, emisores de monólogos dramáticos, en su intento de integrarse en una saga vital y cultural, ahora, que ya ha vivido y experimentado lo que estos antecesores, es el último eslabón de la cadena, y su palabra recoge la de los antecesores. No es Quevedo quien habla en «Quevedo», sino el yo poético *Luis Antonio de Villena*, tras quien se ocultan todos los demás. No se esconde tras ellos, sino ellos tras él. Así, asimila y asume las palabras de quienes le precedieron, porque ya es uno de ellos.

A través de su propia tristeza y de la desolación que ve en los demás, que son estos personajes, el yo poético de *Luis Antonio de Villena* va a abandonar esta imagen frívola de dandi vividor para acercarse a otra más humilde: la del antiguo dandi perdedor, ahora mendigo.⁵⁹ Este cambio de personalidad se simboliza a través de la máscara.

El poeta se siente envejecer. Los juegos, las búsquedas, las ilusiones, han desaparecido en «Temas crepusculares» (*La muerte únicamente*):

59 En mendigo termina el peregrino. *Homo viator* era el protagonista de «Clérigo vagante» (*El viaje a Bizancio*) y de «Razón de amor» (*Huir del invierno*), en visiones más optimistas de la vida. La imagen del viejo idealista y homosexual, acabado y pobre, aparece en varios textos de Villena: «La otra cara perfumada y hueca» (*El tártaro de las estrellas*); Max, el protagonista de *Divino*, es un buen ejemplo. Por supuesto, Oscar Wilde en *El charlatán crepuscular*. El asunto en general se trata en *Biografía del fracaso*.

Y cuando recuerdas cómo te ilusionaron ciertas cosas,
 el gozo que viviste tan intenso,
 tantas puertas bien dispuestas por delante,
 has de decirte que ya no eres aquél,
 te preguntas qué ha pasado, pues no hace aún mucho tiempo,
 y cuando intentas colocarte la vieja máscara,
 no cabe, los rasgos no corresponden,
 hay sutiles variaciones, pero definitivas e ineluctables.

El tiempo feliz de *Hymnica* pasó y dejó al perdedor la amargura de quien no logró las transcendentes aspiraciones que soñó. El cuidado detallado, el gusto por la bebida de «Un arte de vida», han cambiado en «El gran sueño» de *Huir del invierno*:

¿Por qué seguir, me pregunto, saliendo cada día
 del protector olvido? Componerse el rostro,
 dar jabón a las manos, y colonia al espíritu,
 que se deterioraba. Si estoy harto de selvas
 y marañas que no entiendo, de dolores inútiles
 y alcohol como sedante. Harto completamente
 del inasible tú; de la insatisfacción brutal.

Por ello renuncia finalmente a esa vida de frivolidad y de búsqueda de la belleza, para en *La muerte únicamente* esperar el consuelo de la muerte. Así los versos de «Kawabata»:

Sólo aquellas pocas flores y su raro perfume,
 unas manos muy largas que llevaban anillos,
 y el amor a la muerte que tuvo Guzayemon
 —un fuerte samurai haciéndose mendigo— por el joven Shyume.
 La bruma en la montaña,
 el solitario trino, allí donde la máscara ha muerto
 y ser hombre no es glorioso sonido.

Pero la máscara es también indicio de su amor a la vida. Añorante recuerda con gozo los dulces placeres a los que, inocente, se entregó en el pasado: «el vino por la piel, la oscura raza de pintados sexos, / mientras máscaras felinas bailaban desnudas por altas alcobas...» (*La muerte únicamente*, Recapitulación verbal). En *Como a lugar extraño* prefiere el rostro a la máscara, pero sabe que un rostro puede un momento disfrazarse, para llevar el efímero y consciente engaño a la vida del personaje: «Con milagrosas máscaras / teatralizan y adornan, prometen la utopía» (Los dioses que protegen a Belzoond). Con todo, el personaje se quita la máscara que en su poesía anterior se había puesto y queda desnudo: «desnudo como tú —por fin desnudo— / aquí estoy. Te doy la contraseña: Nada tengo» (Psique y

Eros). El antiguo peregrino que, viajero por la vida, confió en vivir múltiples e intensas experiencias es ahora vencido por la falsedad de la existencia:

[...] y siga el peregrino buscando el arduo sol
ya no se engaña, tiempo hace que sabe la verdad, su alta cima:
Que es falso el *vencedor*, y que vence el vencido,
y que solo la Muerte, la gran acogedora, conforta al *derrotado*
(*La muerte únicamente*, Honor de los vencidos).

Quiso ser rey pero, como Ulises, solo puede ser mendigo, mientras espera quizá alcanzar nuevamente el reino de las Ideas:

gritaría ¡fuego!, ¡fuego! Y cerrando el telón
me pondría un vestido verde, como de escamas
de otro mundo. Porque he querido ser un rey
que cena antes de la guillotina; un frívolo
galán bajo un baile de arañas, y un hermoso
muchacho cuya vida es de amor y de lujo.
Pero ninguno he sido. Es muy arduo vivir
(*Huir del invierno*, Mucho más triste que la muerte odiosa).

No es *Nadie* el nombre del que corre entre la sombra,
ni Odiseo el que reptó entre siete cubículos.
Uno sólo es su nombre. Llamadme ya *Mendigo*
(*La muerte únicamente*, ¿Qué sabes de la noche, centinela?).

La reina de la poesía se quita el manto ante el espejo y se contempla desnuda. El personaje —el rey— se ve en ella y ha de quitarse la máscara. De príncipe a mendigo. Pero el mendigo es nuevo disfraz porque, al fin y al cabo, el personaje ha de tener una personalidad propia que lo distinga del autor homónimo.

Merecen cierto comentario las relaciones del personaje con el autor. José Infante señala las diferencias entre autor L. A. de Villena y personaje *Luis Antonio de Villena* y distingue textos creados por uno y otro:

Es cierto, se dirá, que el poeta Villena tiene casi idénticas obsesiones poéticas y literarias que su heterónimo. Sin duda. Sólo es la forma, el ornamento utilizado para expresar literariamente esas obsesiones lo que les distingue. Y los sentimientos. El poeta Villena expresa, pudorosamente a veces, sus propios sentimientos, el Villena heterónimo sólo expresa, y con absoluto impudor, los sentimientos del dandy, que generalmente no tiene sentimientos, sino emociones estéticas. Como parangón de una u otra actitud podríamos citar el libro *Huir del invierno* o la recopilación antológica *Un paganismo nuevo*, como las cimas de Villena heterónimo y gran parte de *La muerte únicamente* y algunos textos

de *La tentación de Ícaro*, como las más íntimas meditaciones del poeta Villena, que, aunque la separación entre uno y otro siempre es difícil tarea de realizar, ha dado muestras en su obra última de un cierto cansancio del personaje por él creado (Infante, 1990, p. 62).

Sin embargo, existe unidad entre el personaje emisor principal de *Hymnica y Huir del invierno* y el de *La muerte únicamente y Como a lugar extraño*. Creo que si Infante piensa que el autor Villena ha abandonado al personaje creado es porque este ha cambiado de actitud y comportamiento. Pero el personaje emisor de la mayor parte de los poemas de estos libros sigue siendo *Luis Antonio de Villena*, que aparece también en *Asuntos de delirio y Celebración del libertino*: una misma memoria vital, un examen reflexivo de sus inquietudes del pasado y del presente, un requerimiento metapoético de su lírica anterior y actual, también a través del espejo de los enunciados de otros personajes. Hay todavía más elementos que atraviesan los cuatro textos y dan unidad a todos. Gusta el personaje poeta de manifestar su presencia a través de la analogía con pintores, que utiliza desde *Hymnica* hasta *Como a lugar extraño*. El pintor es el emisor de monólogos dramáticos en los que el yo poético de *Luis Antonio de Villena* se proyecta. Desde «Mi retrato triste y suntuoso»,⁶⁰ su afán de unir vida y arte continúa en el monólogo «Antonio Bazzi, II Sodoma», y su desencanto y rebeldía que le llevan a mantener toda su obra le llevan a «Tiziano. Último autorretrato». Del autorretrato de Ensor al de Tiziano hay toda una evolución, por la que pasan otros poemas sobre pintores: «Verano del Caravaggio», «El corazón de la materia», son algunos significativos que evidencian la continuidad de este recurso.

El personaje que se proyecta en los retratos desde *Hymnica* a *Como a lugar extraño* es el mismo *Luis Antonio de Villena*. Su proyección sobre los pintores es, no obstante, paralela a la que el propio autor Villena realiza sobre el personaje homónimo. Así como este se proyecta sobre el heteró-

60 Del que explica Prieto de Paula: «Pero sobre todo, es importante percibir la soldadura entre el personaje que monologa y el autor. Bajo el título del poema aparece, entre paréntesis y sin aclaración alguna, el nombre de James Ensor: ¿es una dedicatoria o una acotación escénica?; o, de otro lado, ¿habla el pintor Ensor o el escritor Luis Antonio de Villena? La carnabalada habitual en los cuadros de Ensor se transfiere a la mentira del gesto que temáticamente se expone aquí. Pero, por las analogías con otros poemas del autor, no podemos desdibujar la idea de que se trate, también, de un autorretrato “del propio poeta” (en este caso no es mera redundancia)» (Prieto de Paula, 1996, pp. 339-340). Donde Prieto dice «poeta», hay que leer *Luis Antonio de Villena*, personaje y poeta. Pero el acto de escribir a este es a su vez autorretrato del autor real Villena.

nimo Álvaro de Campos en «Álvaro de Campos se mira», que se habla a sí mismo ante el espejo, así el autor se mira al espejo en el personaje *Villena*. No es raro si se considera el epígrafe de sus tempranas memorias («Memorias, claro, de adolescencia, que quieren ser narrativas, pero que no son una novela», De Villena, 1982, p. 135), tituladas significativamente *Ante el espejo*. Se proyecta el autor sobre el personaje, de modo que también lo hace sobre los poemas que tal personaje crea y emite. Tal escritura es retrato del propio autor, lo que explica la analogía con los retratistas que pululan en estos poemarios, y más aún, la aparición inicial de autorretratos; esto es además *imitatio* de poetas anteriores, como explica Senabre sobre García Lorca: «El poema-prólogo en forma de autorretrato es una práctica [...] de los modernistas que formaron parte de sus lecturas durante la época de formación [...], ofrece un perfil del sujeto lírico que justificara de antemano la visión del mundo contenida en la obra» (Senabre, 1995, p. 280).

De la misma forma que el yo lírico se mira en el Archipoeta de Colonia en «Clerigo vagante», que abre *El viaje a Bizancio*, así el autor se busca sobre el *Luis Antonio de Villena* que presenta Arturo Acebos en el prólogo que antecede a los poemas villenianos en *Espejo del amor y de la muerte*. En ambos casos, autor y personaje reflejan su afán de identidad como fuerzas creadoras:

De ahí el lugar central del género del autorretrato en la *poiesis*. El motivo autobiográfico, el autorretrato, es el menos imitativo, el menos reflejante de las elaboraciones estéticas. «Pintándose a sí mismo» —una expresión llena de carga semántica—, el escritor o el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia *persona*. No ha querido esa creación; no tiene elección en sus rasgos. El autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser (Steiner, 1989, p. 249).

Además, el retrato tiene otras funciones. Se proyecta el autor así sobre el personaje, como correlato, en un juego de desvelamiento y ocultación que descubre ciertos comportamientos porque otro es el que los desarrolla: «Lo que distinguiría este caso que intento explicar del mero disfraz, del juego de máscaras utilizado siempre por el artista, es que, mientras el disfraz es usado para ocultar púdicamente sentimientos o verdades, la creación de un yo “esencialmente distinto” del yo auténtico, pero que tienen coincidencias circunstanciales de vida y de biografía, llevaría, al contrario de lo que ocurre con las máscaras y disfraces normalmente esgrimidos por escritores y poetas, a la exhibición de esos sentimientos o verdades que otros ocultan» (Infante, 1990, p. 60).

Pero en relación biunívoca el autor se construye a través del personaje. *Luis Antonio de Villena* y Álvaro de Campos se miran al espejo y deciden mantener su inútil rebeldía: «todo bien elegante, quijotescamente desesperado» (Álvaro de Campos se mira). En «Palabras de un lector de Fedro» (*Hymnica*), un caballero espera al dragón. El yo lírico es el caballero que intenta conocer la Verdad, vencer a las sombras por la poesía: nuevo Quijote que soñara hacer realidad los sueños del Arte. Tras el fracaso visible en *Huir del invierno* y *La muerte únicamente*, el caballero sabe que su intento es inútil, pero persevera en el gesto quijotesco. Como De Campos se mira quijotescamente desesperado, así *Luis Antonio de Villena* se refleja en los personajes emisores que él crea. Pero, más aún, el autor se mira en todos ellos en «Cervantes» (*Como a lugar extraño*): «No habló de la experiencia, mas su vivir —lo hondo— / lo pasó a un loco y buen hidalgo antañón / en el que ciertamente nos vislumbramos todos». De modo que Alas acierta al llamar quijotesco al autor Villena, que crea su personaje para reflejarse en él: el personaje poeta y su poema son espejo de su experiencia poética, o más bien el marco, el molde en que se produce:

Un tópico de la crítica ha sido, hasta el momento, hablar de la poesía de Villena como de una «poesía de la experiencia». Yo creo que también es posible y necesaria la lectura opuesta: Villena es inductivo y quijotesco. A partir de una multiplicidad de mitos literarios vertebrados por unas pocas ideas esenciales que los aúnan, el poeta se crea a sí mismo; a imagen y semejanza de su literatura y de la literatura de sus mayores (clásicos y disidentes). Sus experiencias vitales surgen de la literatura, son originadas por ella; no sólo puede hablarse de poesía a partir de la experiencia, experiencial, sino también, y sobre todo, de experiencia a partir de la poesía, de Experiencia Poética, única y múltiple al mismo tiempo (Alas, 1986, p. 10).

Se crea sobre la literatura, su literatura, y su personaje. La actualización concreta es la de un monólogo dramático. No porque cada uno de los poemas del personaje *Luis Antonio de Villena* lo sea; sus poemas adoptan distintas formas, desde la lírica expresiva al monólogo dramático. Pero el conjunto de la obra de este personaje poeta sí lo es: de sus palabras se deduce su situación, los lugares por donde se mueve, qué busca implícitamente tras sus palabras explícitas, y cuál es su actitud vital. No es que el personaje hable de su tendencia espiritual constantemente, sino que se deduce de la lectura del conjunto poemático. Y el autor se proyecta en esta actitud como correlato: «por su parte la correlación objetiva es antes una disposición de correspondencia entre dos mundos, el literario y el personal, que un recurso específico de construcción cuyo funcionamiento atendiera a dicha correspondencia. De ahí que admita

distintas formas de actualización» (Prieto de Paula, 1996, p. 353). No es tanto que el personaje sea narcisista, sino que el autor se proyecta narcisísticamente en su personaje. Por eso la poesía de este es también un espejo para el autor.

Cabe preguntarse si hay un pacto autobiográfico entre autor y personaje.⁶¹ Para L. Alas sí lo hay, al menos en *Hymnica*: «*Hymnica* es el libro más emocionado y por lo mismo el más egocéntrico: la realidad y la literatura, que estaban en un mismo plano, se reducen ahora a su biografía personal» (Alas, 1986, p. 10). Y el propio autor parece confirmar el carácter biográfico de su escritura en 1980, poco después de la publicación de este poemario:

La poesía es para mí [...] una intensidad. La expresión estética de un momento intenso, de un recuerdo o de una vivencia. Tange por un lado, pues, la experiencia, y por otro (porque es estética y más obviamente por su materia) la cultura y el lenguaje. La intensidad real debe ser así pulida, asimilada, engarzada (a su tradición, por ejemplo) precisamente para que sea más intensa. O, de otro modo, para que la intensidad se salve (De Villena, 1980, p. 110).⁶²

61 Celia Fernández comenta: «La crítica más reciente sobre el género ha analizado con agudeza y detenimiento su dimensión pragmática (el contrato autobiográfico), y ha insistido convincentemente en su valor de poesis más que de mímisis, esto es, de construcción del yo más que de reproducción de una identidad previa a la escritura» (Fernández Prieto, 1997, p. 69). Si toda autobiografía es *poesis*, quizá la *poesis* —pero no toda— pueda también tener algo de autobiografía. Solo en este caso, Villena se construye a sí mismo a través de su personaje *Luis Antonio de Villena*. Túa Blesa señala las concomitancias en Gil de Biedma entre el *Retrato del artista de 1956* y su poesía: «si [...] para Biedma “ser poeta es ser nadie”, es también la posibilidad de ser quien se desea ser otro, otros, tal como él mismo escribió en la contraportada de la edición de 1982 de *Las personas del verbo*: “mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad”». Ahora, leyendo *Retrato del artista en 1956*, esa identidad poética se encuentra con otras, espejos se disponen en torno de la figura y dan, de modo explícito, libre, sin silencios, los habitantes de las islas de Circe y de Ítaca, las diferentes caras de una persona, las vidas de un hombre» (Blesa, 1992, p. 10). Lo mismo busca Villena, en quien tanto ha influido Biedma: «no es Nadie el nombre del que corre entre la sombra» (*La muerte únicamente, ¿Qué sabes de la noche, centinela?*). Y también de islas habla el poeta: «y en las antiguas islas un reino verdadero» (*Como a lugar extraño*, Elisabeth de Austria).

62 En *Amor-Pasión* aparece un personaje, Sixto, que sufre temporalmente de blenorragia. Arturo lo baña una noche y le da friegas de colonia. En «Oratio amatoria» (*Huir del invierno*) se menciona el mismo suceso. Al final de *Amor-Pasión*, cuando aparece el autor de *Hymnica* y escucha la historia de Arturo, comenta: «Querido, detalle quitado o puesto (y no diré los que no me pertenecen) me has contado vivamente mi propia historia. También yo hoy, de algún modo, quería despedirme y desechar buena suerte a Sixto» (De Villena, 1986, p. 104). Por otro lado, a una persona llamada Sixto está dedicado el libro de ensayo *Carne y tiempo* (1995). Nuevas relaciones entre texto y realidad, quizás entre texto y leyenda, que continúan en *Los días de la noche* (2005), donde se menciona a Sixto en la coda final, texto de carácter fronterizo. El autor juega de nuevo con la ambigüedad y la distancia entre autor y personaje protagonista. El libro evoca las vivencias que subyacen en la composición de los poemas de *Hymnica*.

No es baladí la pregunta sobre la naturaleza literaria del personaje en relación con el mundo del autor. José Infante califica de heterónimo a este *Luis Antonio de Villena*. Cabe añadir que es heterónimo homónimo. Para este estudioso, Villena ha creado un personaje que escribe *Hymnica* y que tiene unos discípulos, que ha publicado una antología y que incluso se permite introducir sus poemas en otra bajo otro heterónimo:

Hasta qué punto el niño protagonista de *Ante el espejo* está más cerca del poeta Villena que de su heterónimo o al contrario, es difícil de precisar, pero de lo que cabe duda [sic] es de que estas memorias forman parte y muy importante de la creación del personaje configurado por Villena para ser su otro yo, siendo él mismo. También está la leyenda. [...] que ha hecho posible que surjan otros personajes heterónimos en el mundo literario de Villena. Unas veces realmente (como es el caso de alguna antología que por ahí circula y cuya autoría, no sin ciertas razones, se le atribuye al Villena dandy y erudito de vida disoluta) y en otras es pura especulación originada por el clima de enigma y fantasía creado alrededor de él. Luego, finalmente, están los epígonos o discípulos. Si Villena los tiene por cientos, también los tiene su heterónimo. [...] el Villena heterónimo existe y es distinto del poeta que todos conocemos (Infante, 1990, p. 63).

Sin embargo, apoyándose en diferencias de contenido, José Infante separa heterónimo y autor como distintos autores: de *Huir del invierno*, por una parte, y de *La muerte únicamente*, por otra. En realidad todos los poemas contenidos en tales poemarios son obra del personaje *Luis Antonio de Villena*, que evoluciona espiritualmente, y de ahí las diferencias entre uno y otro texto. Infante extrae lo literario a lo real. Para la existencia de un heterónimo han de darse ciertas condiciones, y hay que recordar aquí la diferencia entre autor real y autor imaginario (no confundir con autor imaginario textual o texto como espacio creativo). El autor real es un individuo que existe biográficamente; el autor imaginario es la imagen que el lector compone del autor a partir de los textos. Normalmente se les hace coincidir en la cubierta de un libro. Para que exista un heterónimo, al autor imaginario hay que atribuirle una existencia real. Salvo que el lector sepa, por cauces extraliterarios, que el pretendido autor del libro que se ofrece, cuyo nombre aparece en cubierta, cuya biografía se bosqueja en la contracubierta, carece de existencia real, salvo en ese caso, le atribuirá categoría existencial en la misma realidad en la que él se mueve.

No parece que el lector crea que los autores respectivos de *Huir del invierno* y de *La muerte únicamente* sean distintos y homónimos, ambos reales, uno vividor disoluto y entristecido filósofo el otro. Más bien piensa que

el autor real, Villena, de quien el lector se crea una imagen (autor imaginario) a través de sus textos, ha creado un personaje que es instrumento precisamente para la forja en la mente de esa imagen que del autor real (sus preocupaciones, tendencias, etc.) cada lector se hace.

No obstante, J. Infante acierta cuando señala la aparición de una leyenda. Ciertamente, el personaje (dandi, vividor, poeta) aparece en textos fronterizos entre lo real y lo literario: así en el prólogo a los poemas de Villena en *Espejo del amor y de la muerte* o en *Un paganismo nuevo*. De la misma forma que introducir el nombre de un ser real en un texto literario otorga cierta impresión de veracidad a este (solo impresión: el *Quijote* que se ha publicado en la segunda parte del *Quijote* es ficticio, por más que coincida con la realidad), extrapolar un personaje al ámbito de lo real puede contribuir a la formación de una leyenda sobre alguien real. Estos prólogos contribuyen a la creación del personaje que el autor real, la persona Villena, hace de sí mismo para el gran público. Villena se pone la máscara de su personaje *Luis Antonio de Villena* a través de estos prólogos. Pero esto no implica que el lector crea que el autor de los libros sea otra persona distinta a Villena (por más que su imagen quede impregnada de los rasgos del personaje).

Claro que si *Luis Antonio de Villena* es heterónimo de Villena, tal como quiere Infante, quizá la relación se invierta y Villena acabe siendo el heterónimo de *Luis Antonio de Villena*, en este lado del espejo. Como el personaje se miraba al espejo y surgía Álvaro de Campos, así se mira ahora y brota Villena. Al otro lado del espejo, es *Luis Antonio de Villena* el autor de los poemas que leemos. En el mundo al revés que es este lado y no el otro, Villena es personaje (homónimo del verdadero autor *Luis Antonio de Villena*) que se deja ver por los ambientes nocturnos, que escribe poemas que publica con su nombre, compone y aparece en antologías, y tiene discípulos y lectores que forman parte de este mundo doble del heterónimo, una de los cuales cierra así este capítulo.

III. La poesía de la experiencia

Las relaciones entre el autor real y su personaje imaginario, así como las de este con sus poemas, llevan a la cuestión tan repetida de la poesía de Villena como poesía de la experiencia.

La poesía de la experiencia pretende, en sus comienzos románticos, representar una revelación previa a la composición poética. La percepción de una revelación puede ser meramente enunciada, transmitida; o bien puede ser representada, dramatizada, de modo que composición y lectura del poema provoquen la misma revelación sentida previamente: «La experiencia tiene validez sólo porque se dramatiza como suceso cuyo acaecimiento aceptamos, en lugar de formularse como idea cuya legitimidad podemos discutir» (Langbaum, 1996, p. 106), «al tomar prestados sus ojos, el poeta nos presta también la experiencia pasada que estos ocultan, lo que nos permite ver lo que él ve a través de la visión última» (ibíd., p. 113). De esta forma se logra que «el poema sea una experiencia auténtica de la que nace una idea y no la exemplificación de una idea prefabricada» (ibíd., p. 14).

Se busca la repetición de la experiencia reveladora. Sin embargo, este intento lleva a una nueva experiencia, la del conocimiento a través de la creación poemática, la del deslumbramiento —ciertamente de la inteligencia ante sí misma— por la nueva revelación que la composición del poema supone. La revelación primera es formalizada lingüísticamente al ser representada, y esta formulación lingüística que es el acabamiento del poema supone una nueva revelación, la del conocimiento, no solo ya de la primera experiencia al filtrarla y limitarla por el lenguaje, sino la del pensamiento, que se quiere lenguaje, ante sí mismo. Efectivamente, el éxtasis inefable de la revelación quiere hacerse inteligible: «la percepción que el poeta tiene del paisaje excede a su comprensión, hay un cambio en la percepción que hace inexplicable la igualdad física de la escena. El resto del poema lo dedicará a intentar comprender esta percepción. [...] El poema versa, en otras palabras, sobre la sensibilidad disociada del pensamiento y sobre su posterior reintegración» (ibíd., p. 107).

Así también José Ángel Valente señala que solo al dar forma lingüística a cierta experiencia se logra el conocimiento, y esto se produce en el poema: «Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. [...] porque todo poema es un conocimiento “haciéndose”» (Valente, 1971, p. 7). Es este esfuerzo de la narcisista inteligencia el que provoca la emoción, más que la reexperiencia gozosa de otra previa y externa:

Si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; si ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él, ¿no será en muchos casos el poema quien suscita la posibilidad de esa emoción, al poner al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Certo que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les confiere un valor operacional que los hace inteligibles (Gil de Biedma, 1980, p. 28).

Claro que el placer de escribir un poema que traiga una emoción no deja de ser ininteligible, como pequeña venganza: «Pues ese objeto informado que, respondiendo a la pregunta del poema, corrige el desequilibrio entre la percepción y la comprensión del observador, es él mismo una nueva percepción que supera a la comprensión» (Langbaum, 1996, p. 117).

Doble experiencia la de la poesía de la experiencia, convertida en el laberinto de los círculos concéntricos: emoción de una experiencia representada en el interior de un poema que es también experiencia gozosa. Y todo ello en la poesía de Villena dentro de un tercer círculo que se verá posteriormente.

El yo emisor de la poesía de *Hymnica* es un yo lírico que se presenta como vividor, noctámbulo y poeta de las experiencias que disfruta. Es un personaje que contempla y enuncia —escribe, pues se presenta como poeta— los textos que leemos. Es una voz que se convierte en personaje del que, por lo que dice, sabemos sus andanzas, sus gustos eróticos y sus teorías poéticas, entre otras cosas. Voz hecha personaje que crea a su alrededor su propio mundo: «el hablante es el único personaje completamente concreto del poema, [...] los otros personajes derivan su vida de la del hablante» (ibíd., p. 328). La poesía de la experiencia la vamos a considerar creación de esta voz lírica, y desde este punto de partida la analizaremos.

Este yo poético experimenta en su vida unas revelaciones cuasiextáticas: la contemplación de un muchacho bien parecido le lleva fulminantemente a la visión gozosa de la Belleza. Por ella se superan tiempos y espacios, y vida y arte se confunden. La anécdota se funde con multitud de obras artísticas, mezcladas en profusa intertextualidad. Esta es la revelación que la experiencia le concede. La emoción que le produce es enunciada, transmitida, pero escasamente dramatizada o representada.

El yo lírico declara en *Hymnica* haber visto la Belleza al encontrar muchachos reales en bares o en la calle: «[...] Así, delicada Belleza, / como pasas ahora entre los billares» (Homenaje a Catulo de Verona), «De pie en

el antro penumbroso, sumido entre la música, / yo miraba aquella noche arder la maravilla» (*Sed pagana*), «Es el instante supremo de la gracia. Nunca más volverá / [...] / O si abren la puerta, de repente, el negro fulgor / de aquellos ojos. La delicia insabida del cuerpo que se siente» (*Descripción de una estatua...*). Reconoce como revelación la visión de un joven en una discoteca, que luego plasma en un poema de título evidente: «Iluminación (con breve retórica) en una discoteca»:

Entonces, allí, entre el fragor, la oscuridad,
los cuerpos que giraban, y las oblicuas luces
del ámbito de noche, vi aparecer aquellos
hermosos rizos negros de intona testa griega.

La anulación del tiempo que se logra al convertir el cuerpo en texto literario rememorado, como recordado en la Idea sublime por la mente, es enunciada en otros versos: «Evocas en mí un raro / sortilegio. Una presencia extraña, / cosas de cuento de cruzados» (*Voluptuosidad en un madrigal*). O, como en *«Verano del Caravaggio»*, las experiencias vividas en Italia pueden transformarse en cuadro y el yo lírico en pintor. Y tal cambio, ser enunciado por un yo lírico gozoso de ver la realidad transformada en arte por su Belleza:

Una pequeña estación de tren es esta imagen.
El reluciente cielo y el sol limpio
de la misma tarde. Viajeros en los bancos,
y allí el muchacho moreno que te mira,
y pasa. Hay labor en sus manos,
sabores de madera o levadura. Tinte
de harina trabajada. Pero huelen también,
como los ojos negros, al aroma que recrea
la piel en las noches secretas, a flores y música
de calor y cinturas cobrizas, delineadas.

Ciertamente en este poema parece superponerse la descripción de la anécdota (el muchacho en la estación) con la descripción de un cuadro (imagen, tinte, delineadas). Pero la formalización de una percepción que por un momento hizo arte de lo real, y que es el resultado de un proceso de conocimiento, se viene abajo al ser explicitada: «¡es verdad el gozo! ¡es verdad! / [...] / si sabes palpar, en fin, la realidad, iluminada».

El consejo sobre cómo experimentar la vida se hace extensivo a la propia labor poética. La poesía de la experiencia no es solo la representación de una experiencia, sino también un proceso de conocimiento de esta y, ade-

más, de la propia creación poética. Si el poema anterior desvelaba las claves para sentir el éxtasis en la experiencia, en otros, el yo lírico se interrogará sobre la poetización y su capacidad para plasmar ese éxtasis. Estos poemas constan de dos partes, separadas por asteriscos. La primera representa una experiencia, más que enunciarla. La segunda, al preguntarse sobre ella, rompe el efecto conseguido en la primera, para ser así poesía reflexiva. Es el caso de «Todo perfume llama a otro perfume»: la sensación de frescor que un cuerpo provoca es representada por una descripción bucólica que, si bien causa extrañeza y hace sospechar en un sentido oculto, no se despliega hasta el final. Solo entonces sabemos que el verdor evocado se confunde con el de un cuerpo joven; el aire que ondula su túnica es el muchacho que arrastra un albornoz:

Las flores lloran su licor al caer la noche.
 Y el aire ondula su túnica suave por la yerba.
 El rocío resbala por las hojas.
 El agua invita a la seducción. El río llama.
 Y el joven desnudo, entre el brillo del aire,
 arrastra un albornoz por la azotea.

La tibieza que el poema destilaba, la grata sorpresa de la naturaleza que se unía con un cuerpo, se rompen al plantear metapoéticamente la relación entre vida y labor poética, que exemplifica:

En todo están sus labios si los buscas,
 y toda escritura —toda sensación— dibuja un cuerpo.

* * *

Siente el dulzor del alga
 entre las manos.
 Navega en el amor.
 Y enfrenta el esplendor
 de su piel
 A una *corbeille* azul
 de siempre vivas.

Lo mismo sucede en «Hechizo de presencia viva». La fusión entre muchacho y mito se logra por la sorpresa final de la primera parte del poema. La descripción de Heliogábalo resulta ser la de un joven. Pero seguidamente se plantea la cuestión metafísica de la Belleza, y la reflexión rompe la emoción que la lectura de los versos previos había producido: «La belleza juega, vivaz, con las máscaras».

Sin embargo, también hay poemas puramente representativos. La iluminación convierte al observador en otro, sin dejar de ser él. En «Di pa-

gani», la visión de la Belleza es enunciada: «Dejar constancia, / sin más, de tanto esplendor. De tanta belleza». Pero los versos enunciados por el yo lírico parecen de pronto haber sido emitidos por Longo, mencionado al final del poema por el yo poético. Esta sorpresa y confusión final sí es perturbadora: «Longo, el que escribiera tan amorosa historia / pastoral, viejo de setenta años, contempla / el oro de la playa, en el estivo ardor de Mitilene». Lo importante es constatar que no es posible dirimir cuál es el emisor, porque ambos lo son. El personaje yo lírico y el personaje Longo han sido, por un momento y ante la visión iluminada, el mismo.

No solo la experiencia de revelación es representada. Encontramos también poemas en los que se representa la posterior experiencia, la de la labor poética, la de la nueva percepción, nueva revelación, que surgía del componer el poema. Varios poemas son metapoéticos: más que intentar provocar una revelación, se plantean las posibilidades o los afanes por hacerlo. Son también poemas enunciativos. Pero encontramos algún otro que pudiera inscribirse en una suerte de poesía de la experiencia de la (meta)poesía. Son poemas que representan la creación poética como proceso de conocimiento.

En «Fábula mitológica», el proceso que abarca desde la contemplación de los jóvenes al trance final que los convierte en dioses, proceso en el que la proyección iluminadora de la mente es imprescindible, es solo enunciado. Pero mientras es enunciado, el proceso se produce, tiene lugar en la lectura de texto. El poema no trata de cómo mirar unos cuerpos, sino de cómo leer (y escribir). Son constantes las llamadas a la imaginación («Imagínate el sol en el verano»; «Piensa en el sol del cenit, y el bronce») del receptor, que ha de proyectarse en el texto. Solo si lo hace, y por un momento, logrará el éxtasis. Pero ese «ahora» de la revelación es el mismo instante de lectura del penúltimo verso del poema: «[...] Piensa bien la escena, y como yo, / [...] / Estás en el instante irrepetible, eterno. El tiempo / ha muerto, e inmortales son (ahora) / los cuerpos rubios en que se goza tu mirada». Se describe a unos muchachos en el agua. Esta escena es imaginada mientras el poema avanza. El objeto del poema no es reproducir una revelación gozosa ante la belleza, sino representar como el poema es el lugar de revelación, de conocimiento. Solo cuando el poema finaliza salta la chispa iluminadora. Es cierto que se enuncia un proceso de lectura o imaginación, pero se lleva a cabo mientras se lee el poema.

Si el poema anterior puede considerarse metapoesía representada, son muchos los textos de reflexión metapoética.

La creación poética del yo lírico surge de una experiencia externa: «Y toda escritura —toda sensación— dibuja un cuerpo». La visión del cuerpo provoca su deseo, pero también otro más profundo de conocer la esencia subyacente a esa realidad. Ambos afanes, el de recuperar la visión de un cuerpo (reexperiencia) y el de profundizar en su realidad (conocimiento), llevan a la escritura del poema. «El poema es el deseo mismo de la sangre», señala en «Páginas sobre un pujante deseo» (*El viaje a Bizancio*). Y, efectivamente, el poema ha de recrear el ardor erótico: «porque nada hay como poner la mano / del amor, sobre la joven llanura de un cuerpo. / Y hacer la hoguera en ese arte del texto» (*Hymnica*, El poema es un acto del cuerpo). Pero también por la formulación poética se ha de llegar a la verdad o Idea: «La alegría del lenguaje es nuestro único señor. / La alegría de la posesión nuestro único objeto» (*El viaje a Bizancio*, Navíos en verano).

La poesía de la experiencia intentará lograr la revelación en el poema no por la enunciación de ideas, sino por la representación que provoque ocultas sensaciones. No enunciados, sino imágenes: «El deseo no necesita ideas para expresarse. / Cualquier imagen es una incitación a tu deseo» (*Hymnica*, Todo perfume llama a otro perfume). La imagen cumple así tres valores. La imagen retórica atrae a la imagen que recuerda al cuerpo hermoso contemplado, y ambas imágenes son la representación o imagen de la Idea de Belleza. Como los perfumes del título del poema, unas llaman a otras. Las tres imágenes son lo que el poema busca reunir; anhela encontrar la imagen perfecta que reúna a las demás, y todas son representación del deseo hacia el cuerpo, hacia el conocimiento por la poesía, hacia la Belleza: «La imagen es todo el deseo del poema» (*El viaje a Bizancio*, Monumento en honor de Lord Byron). Este último poema se pregunta por la capacidad de la imagen —de la palabra en poesía— para alcanzar tales propósitos: recreación y conocimiento. Cómo las sensaciones pueden ser convertidas en pensamiento, y en forma poética:

¿Qué extraño lazo anuda sentimiento y deseo,
pensamiento y figura, concavidad y ritmo?
[...]
¿Puede el sentido volver la imagen entrevista
del deseo? ¿Su humo y su silencio, su aletear
de labios como el milvo o el leve movimiento de sus piernas?

Parece que sí: «Ligeramente perceptible el deseo nutre el andar del / poema, y vuelve, lento, el oro extraño de la imagen». El deseo por el cuerpo, por la palabra y por la Idea, consigue traerlas en imagen. Se alcanza así el

conocimiento que esta poesía postula, una aprehensión de la realidad en más alto grado, dignificada por su asimilación al arte, en virtud de su común belleza y las ocarinas que cantan en ambos mundos:

El poema transforma la realidad para resolver el deseo. Traslada cuerpos a imágenes pintadas. Crea un mundo. Y la realidad es para él, solamente, motivo continuo para una metáfora. Pero aquí y allí, siempre, pueden cantar las ocarinas (*Hymnica*, Día de sol en el rincón de un museo).

La conversión de la realidad en poema, en intertexto que llama a otros del pasado, es iluminación, revelación de la mente. Es la luz de la inteligencia, que lleva impresa la Idea, la que permite ver la Belleza en la realidad y en tantos poemas, y por ello unirlos:

Del deseo surge el amor. De la belleza surge el deseo. La belleza evoca imágenes lejanas. Acentúa la realidad; el deseo la modifica. El amor la acrece. Un brazo sugiere una espada radiante. Un ojo verde el muro vegetal de un jardín persa. Y todo esto se mezcla en el poema, como se mezcla caudaloso en nuestra mente (*Hymnica*, *Omnibús de estética*).

El yo lírico se presenta como autor de poemas que buscan unir vida y arte en la realización de textos que partan de una experiencia previa, a la que dar forma en el discurso. Además, teoriza sobre el camino de creación elegido. Ya se comentó que en varios poemas combina poesía y metapoesía en partes separadas, como es el caso de «*Omnibús de estética*» o «*Todo perfume llama a otro perfume*». También ocurre con «*Badi*» (*Huir del invierno*); la primera parte es una alambicada descripción de un muchacho:

Boca de amor, ardiendo en cornalina,
desorden rubio en filamentos chinos,
linda verga marfil y marabús en jamba,
fabelos al mirar y elbaíta turmalina.

En la segunda se descubre que corresponde a una descripción de Miíscó, el predilecto de Meleagro, que ha estado acicalándose al modo oriental:

Más de tres horas rizando el rizo. Racimillos dorados
sobre el alto fuste, plisadas telas, capitel corintio...

Añadiendo artificio a lo que ya era hermoso.
(Sí, Miíscó, sí, te lo aseguro, no salgo de mi asombro).

Sin embargo, el título aporta otra interpretación:

El título del poema «Bádi» está tomado de la poesía árabe clásica. [...] A partir del siglo II de la hégira se prefigura ya la decadencia del arte poético y el desarrollo del artificio, a la búsqueda del concepto ingenioso y la metáfora original. Es el comienzo de lo que se llama bádi, embellecimiento del verso con trozos y antítesis. El empleo del bádi es universal en poesía y se ha convertido en el constituyente natural de la imaginación poética. El título pues identifica el bádi con los afeites innecesarios (Aguilar, 1996, p. 244).

La primera parte del poema es la exemplificación de una poesía artificiosa, y el «rizar el rizo» no se refiere tanto al peinado del joven Miíscó cuanto a la elaboración inmediatamente anterior de una poesía suntuosa. En los últimos versos cambia el tono y descubre que Miíscó es un muchacho actual y que el poeta se plantea cómo dar forma a la belleza: «¿cómo definirte, belleza cayendo en la belleza misma? / Con postura de baile, calzón corto y *t-shirts* juveniles, / sonríes tenuemente, bengala de la noche, sin saber lo que dices...». Ciertamente todo el poema es una exemplificación de la creación de una poesía que refleje la belleza y la consiguiente unión de tiempos (el joven es Miíscó, el poeta es Meleagro) por la intertextualidad. Pero los versos finales, que rompen el ambiente artificioso y asiático logrado en todo el poema, son paradójicamente los que otorgan a este el rasgo de poesía de la experiencia, porque lo que parecía ser ejemplo se convierte de pronto en interrogante: todo el poema ha estado preguntándose el yo lírico sobre la forma de expresar lo bello. Se ajustan bien las palabras de «Páginas sobre un pujante deseo» a este poema: «Como el revisor cuando sube al autobús / para picar los billetes, y siempre dice / más de lo que dice. Me senté...».⁶³

El poeta expresa su duda sobre la capacidad de la poesía, y ese verso interrogante, a pesar de ser reflexivo, ilumina todo el poema anterior y lo enfoca desde una nueva luz: el poema, más que exemplificar una poesía que busca revivir y conocer en el poema una experiencia, representa la duda del poeta sobre la eficacia de su labor. Quizá por ello, los versos finales del «Mo-

63 Señala Langbaum de Hopkins: «Pero precisamente porque Hopkins presenta más de lo que formula o de lo que puede ser formulado, es por lo que resulta [...] un poeta “moderno”» (Langbaum, 1996, p. 141).

numento a Lord Byron» sean tan significativos y exponen una duda sobre el optimismo de los poetas de la poesía de la experiencia y de la poesía del conocimiento: «El deseo se eleva como el milvo en la mirada. / La retórica la dijeron ya los pintores antiguos, / ellos que nunca se equivocaron al hablar del sufrimiento».

En definitiva, el yo lírico es un poeta que escribe lo que Villena llama «poemas de la experiencia», «un texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo [...] y con una base narrativa o anecdótica» (De Villena, 1997, p. 22). Lo afirma metapoéticamente en «El poema es un acto del cuerpo»: «Haber leído alguna vez palabras que / suenen a actos, y haber transmutado / actos en palabras». Lo dice a Ibn Quzman: «en fin, que por ahí se te ve, de un lado a otro, / en bares y tugurios, en lujosos palacios o en verbenas, / regodeándote feliz con esa gente, de la que sacas luego / lo que escribes (Que eres mirón y truchimán, según sabemos)», o lo afirma Antonio Bazzi, que representa la voz oculta del yo lírico: «Lo que pinto, por eso, semeja / otra cosa. Pero es la calle sólo, / la realidad absoluta de ese reino» (*Huir del invierno*, Giovanni Antonio Bazzi, «Il Sodoma»).

Poema de la experiencia, que parte de la anécdota para describirla o meditar sobre ella. No por ello el poema de la experiencia es siempre poesía de la experiencia. Han surgido varios ejemplos en que la sensación gozosa era enunciada, pero no representada de modo que pueda repetirse en la escritura-lectura del poema. El yo lírico, este personaje vividor y poeta, es autor de una poesía que no siempre es de la experiencia en el sentido descrito por Langbaum, sino compuesta por poemas que sí son de experiencia, pues parten de una anécdota. Villena distingue así entre poesía y poema de la experiencia: «los postulados del teórico inglés coinciden poco con lo que nosotros llamamos hoy y aquí, *poesía de la experiencia*. [...] su libro trata del muy gil-debiedmiano tema del autor y el personaje —de sus relaciones, sus tensiones— tanto en la lírica dramática como en el drama lírico. [...] Creo que una de las cosas que Gil de Biedma pudo deber al libro de Langbaum [...] es la idea de separar al *yo poético* del *yo real* [...] ¿a qué llamamos nosotros, sucintamente, *poesía de la experiencia* en estos últimos años? Hablamos hoy esencialmente de un *poema de la experiencia*» (De Villena, 1997, p. 22).

Sin embargo, la poesía de *Hymnica* y *Huir del Invierno* sí es poesía de la experiencia, no tanto por los poemas que el yo lírico enuncia, sino por la relación existente entre este yo lírico y la conciencia que lo produce. En este

sentido, si bien cada uno de los poemas de *Hymnica* no son monólogos dramáticos (quizá alguno sí), todo *Hymnica* sí es un gran monólogo dramático en el que un personaje, el yo lírico, se sitúa (la calle, los bares, escribiendo) y se manifiesta. Señala Langbaum que la poesía de la experiencia «versa sobre el objeto y sobre el ojo que lo percibe» (Langbaum, 1996, p. 124). Del objeto ya ha tratado el yo lírico: la Belleza revelada. Pero esta poesía describe, ineludiblemente, el carácter del propio yo lírico. Este yo, al que ya caracterizamos como personaje, es el motivo de toda la poesía de *Hymnica*: «Se logra así que el hablante no sea únicamente una parte del poema, un elemento más entre circunstancias e ideas, sino que sea el poema» (ibíd., p. 326). El personaje es escandaloso, nocherniego, promiscuo, homosexual, refinado amante del arte y con cierto toque dandi. Sus abiertas declaraciones de filias eróticas y su adscripción al decadentismo de fin de siglo eran sin duda provocativas y novedosas en la época en que fueron públicas. Es un personaje que obliga al lector a suspender el juicio sobre lo que hace o dice para, simplemente, dejarse seducir por él. El yo lírico se impone con su vitalidad y su especial sensibilidad; el lector queda subyugado por su ansia de vida y de belleza: «Se persigue, en definitiva, la institución de la existencia del hablante» (ibíd., p. 325), y esa existencia gigantesca envuelve al lector, que no puede evitar olvidar sus prejuicios: «Todo lo que podemos decir es que su móvil consiste en la afirmación de su punto de vista» (ibíd., p. 301). La presencia poderosa y simpática del personaje conlleva la irresistible aceptación de su modo de vida, de otro modo de vida, innegable en su existencia, que es canto. El poema no impone sus ideas, sino una forma de vivir que se hace obvia, que salta a los ojos. Esta es la revelación del poema, una vida que se vive distinta de la aceptada por la comunidad, y su salto gozoso la hace innegable, presente, y revulsiva para mentes acomodaticias: «el significado no es la ley que pone al personaje en su sitio; el significado es el personaje en su naturaleza no formulada, en toda su particularidad» (ibíd., p. 299).

La simpatía que el personaje provoca procede de la proyección de la conciencia (lector y autor) sobre ese personaje. Esa simpatía es algo externo al texto, y necesita dos polos, el personaje-yo lírico del poema, y la sensibilidad de un espíritu que lo escucha: «En términos generales podemos decir que en el monólogo dramático actúa una conciencia, intelectual o histórica, que supera todo ámbito reivindicado por el hablante. Esta conciencia es la traza de proyección del poeta en el poema; y es también el polo que

atrae nuestra proyección, para descubrirnos en él la imagen de nuestra propia conciencia» (ibíd., p. 178). Es el marco que circunda la experiencia doble del yo lírico.

Indicaba Villena la diferencia que Biedma defendía entre yo poético y yo real. La poesía de *Hymnica* es la proyección de una conciencia creadora sobre el yo lírico y, en este sentido, una búsqueda de identidad. Señala Zimmermann que el yo poético es una teatralización del yo real: «Le paradoxe villénien par excellence réside dans la coexistence du refus d'être Narcisse et de l'élaboration savante d'une théâtralisation du Moi» (Zimmermann, 1988: 207). Cierto que el yo lírico es un personaje —dandi, vividor y poeta— sobre quien el autor real puede proyectarse para así diferenciarse, ser consciente de su propio yo, semejante —si es que queremos hallar conexiones autobiográficas— pero distinto, oculto a los lectores, conservador de su intimidad.

La experiencia de reflejarse en un yo lírico, autor de los poemas que leemos, es la auténtica revelación de la conciencia propia, y es esta iluminación —y no la de una platónica belleza— la que hace de esta lírica —o de cualquiera— poesía de la experiencia.

IV. Las voces de los otros

Incluso soñamos los mismos sueños,
aunque cada uno entienda el personaje
a su manera y lo mueva a su antojo.

(J. I. M.)

Ha sido ya rastreada la búsqueda de identidad del yo lírico a través de su labor poética y del progresivo desarrollo de un nombre, un carácter y una biografía. Se han visto las relaciones de este yo lírico con el autor real y se verán los lazos que lo unen al texto como entidad creadora. Las páginas siguientes analizan la proyección del yo lírico en las voces de su poesía.

Ciertamente todos los emisores imaginados son fruto del espacio creador del texto, pero el yo lírico *Luis Antonio de Villena* aún no lo sabe. El texto lo imagina poeta cuyos poemas son expresión directa de un yo poético o mediata a través de máscaras y personajes en monólogos. La imaginación del texto es poética; la poesía del yo lírico *Villena* es imaginada,

producto de la *poiesis* de la primera, como lo es su imaginario autor. La lírica de este es mera fantasmagoría, doble o espectro que cubre como una gasa los límites de la poesía auténtica creada por el texto. Este crea el personaje y su poesía. De modo que la poesía que leemos es *poiesis* y conlleva un espacio creador y un espacio creado, y dentro de este último se mueven el yo lírico y su imaginada poesía. Entre el autor real y el yo lírico se alza el texto como espacio de creación; pero la poesía del yo lírico-personaje *Luis Antonio de Villena* carece de este espacio textual intermedio. Esta ausencia permite la equivalencia entre el yo lírico *Luis Antonio de Villena* y el yo lírico subsidiario que habla en sus poemas. Y tanto más es así si recordamos que desde el *yo* anónimo de los primeros libros al *yo, Villena*, de los posteriores, el yo lírico siempre ha defendido su individualidad. Fuera directa o camuflada en monólogos o máscaras, de la manifestación de su yo dependía su entidad. En la creación poética afirmaba su sustantividad. Lo llamáramos yo lírico o *Luis Antonio de Villena* en función de una mayor o menor caracterización, ambos eran el mismo. Nuestro imaginario poeta escribe unos poemas puestos en boca de un yo lírico o de otros personajes. Estas voces se van entrelazando y las caracterizaciones se confunden. Especialmente a partir de *Asuntos de delirio*, el personaje elabora una poesía en la que el yo empezará a desdibujarse en los rostros de otros personajes, confundida su voz en el murmullo de otras. Y todas las voces las quiere suyas.

En virtud de la identificación mencionada (el yo lírico construye su entidad al decirse *yo*), sigue llamándose yo lírico a este yo de los poemas del personaje *Villena*, dandi, vividor, poeta y auténtico yo lírico de los poemas creados por el texto. El personaje *Villena* duplicará su yo en otros yoes y otras voces no siempre distinguibles, como juego especular en el que se reconoce. Las relaciones de este segundo yo lírico con los personajes también parlantes en estos poemas ocupan el análisis, que concluirá que todas son formas de expresión de *Luis Antonio de Villena* (y, más allá, del texto que lo genera).

El emisor o hablante imaginario que dice el poema puede referirse a sí en primera persona, dirigirse en soliloquio a sí mismo por la segunda persona, o no hacer referencia a sí, con lo que parece una mera voz emisora. Haga o no alusión a sí mismo, es hablante imaginado perteneciente al campo del enunciado. La emisión de estos poemas juega con diversas posibilidades: se verá la multiplicidad de voces emisoras, para luego seguir la confusión entre ellas.

El yo lírico apenas está determinado más que como fuente de emisión del poema: el enunciado es emitido por una voz que se llama a sí misma «yo». Además, se mueve en un mundo y mantiene relaciones con otros seres concebidos como ajenos y distintos del yo fuente de emisión. Se dirige en ocasiones a una segunda persona, un «tú» que se encuentra en el mismo mundo imaginado en que el yo lírico se mueve. La segunda persona está subordinada al yo lírico, que es el punto de referencia:

Te pienso, déjame que te piense. Me dirán
inmaduro, idealista, incapaz de amor.
Déjame suponerme entre tus piernas
(que bien nos veo) coronarte de hiedras africanas
(*Asuntos de delirio*, Quimeras).

El yo lírico puede relacionarse con un ente externo que sea una tercera persona. Normalmente se convierte así en narrador de sus acciones o introduce las palabras de ese personaje, que puede moverse en su mismo ambiente:

Arreglada y pintada,
todas las noches en la misma esquina...
¿Quién va con ella?
Recuerda a esa pariente que tuvimos todos
y que hacía muy bien un jersey por las tardes.
[...]
Me quedaría en un cuarto imperceptible
sentada contemplando el pasar de las nubes.
Creí alguna vez que un día...
(*Marginados*, Puta vieja).

El yo lírico puede situarse gradualmente, de modo que no es fácil dirigir si es él quien enuncia, u otro «yo» imaginado. Así, lo encontramos en un paraje agreste y en compañía de un sátiro:

Logré, por fin, irme a la finca. Barata. Bastante al norte.
Entre los viejos hayedos, junto al final del regato,
lo vi una tarde —de sol amarillo— en que yo paseaba,
como tan a menudo, al borde de las muertes. (Nadie
muere una vez solo...)
Estaba verde de hojas o de jugos vegetales,
los pies se doblaban en una estrecha pezuña hendida,
y por la espalda, le corría —espina abajo— un corto vello rubiasco
(*Asuntos de delirio*, Ángeles y sátiros).

En el poema «El invierno de la Edad Media» (*Asuntos de delirio*), el emisor parece un personaje, un monje medieval que mantuviese relaciones eróticas con un hermano de la abadía o el monasterio. Pero, puesto que ningún medieval habría denominado a su época «Edad Media» (con una salvaguardia: desde finales del siglo XIII, algunos profetas llamaban a la vida en el mundo *medium aevum*, en un sentido puramente religioso, mientras que la *edad definitiva* se daba tras la muerte), es el yo lírico quien ha disfrazado su situación:

¿Dónde nos lleva el miedo? No es la peste, no el hambre.
 El viento ruge en el claustro de piedra.
 Los monjes cantan en plegaria de sombra.
 Estamos solos, tú y yo, hermanito. Solos...
 Es una Edad Media interminable. Fuego ahí, en la noche oscura.

La enunciación del yo lírico en el poema «Ángeles y sátiros» no difiere gran cosa de un monólogo interior. Se asemeja a un enunciado que, si decidimos clasificar como monólogo de un personaje, y no del yo lírico, es tan solo por el título que orienta la lectura:

DILETTANTE
 Me gustó el arte, vivir rodeado de belleza...
 Visitar los lugares selectos, los grandes apellidos,
 las cornucopias de salones nobles
 donde —bajo un Rembrandt— se guiña el ojo
 a un camarero apuesto. Perdí la juventud,
 snob de los bares de lujo, persiguiendo otra juventud
 más bella. Y llené mi casa de ilustres cachivaches
(Marginados, Dilettante).

Ciertamente los pensamientos del poema anterior podrían ser enunciados tanto por un personaje como por el yo lírico. Siguiendo con la aparición de emisores en primera persona, encontramos monólogos de personajes que se distinguen del yo lírico por su situación: un mendigo que vive en la calle, una señora en una residencia de ancianos, etc. Es, en definitiva, una cuestión de grado en la determinación, en la localización, lo que conlleva una etiqueta u otra.

Del mismo modo que en «El invierno de la Edad Media» un yo lírico —camuflado bajo la máscara de monje medieval— se dirige a una segunda persona que está en su mismo nivel y pertenece a su mundo en una estructura poética que se acerca al monólogo dramático, también encontramos

auténticos monólogos dramáticos, en que un personaje situado se dirige a otro que no responde.⁶⁴

Nunca pensé hacer eso.
Sencillamente me daba asco,
aunque yo hubiese disfrutado de chaval
con otro chico, tú ya sabes...
Pero, ¿qué tiene que ver?
luego te faltan *pelas*,
no dura el *curro*,
en tu casa dicen que te busques la vida,
y un amigo te da la solución
(*Marginados*, Chápero).

Este carácter dialógico del monólogo dramático aparece también en poemas emitidos por el yo lírico; y no siempre es discernible si el emisor es el yo lírico u otro personaje, pues sus diferencias no responden ni a una mayor o menor caracterización ni a una supuesta fidelidad al pensamiento del poeta (recordemos que la poesía del yo lírico construye una autobiografía reflexiva):

Divertirse es con frecuencia inalcanzable: Da lo mismo.
Ando considerando el dar por perdida la batalla.
Señor, señor. Sí, a usted le digo. ¿Me podría decir
Por dónde se va al infierno? Antes o después: Da lo mismo
(*Asuntos de delirio*, Habla Dorothy Parker).

Los gatos —sabe usted— son animales locos.
Maravillosos animales locos. Tan humanos
(*Asuntos de delirio*, Esmeraldica me mira absorta).

Si se leen completos, se verá que en ninguno hay una caracterización ni situación que defina más a un *yo* que a otro, ni nada que permita decir que en el primero es un personaje quien habla, y en el segundo el yo lírico. En ambos existe una confusa apelación a una segunda persona, que los igualaría en una supuesta situación dialógica, más cercana al monólogo que a la llamada lírica expresiva. Sin embargo, en el primero es Dorothy Parker quien habla, y en el segundo, el yo lírico. Y solo es distingible por la anotación de los títulos: «Habla Dorothy Parker», «Esmeraldica me mira absorta».

64 Langbaum (1996), p. 267, señala este carácter dialógico del monólogo dramático, por el que el receptor solo escucha: «su modo de enunciación se constituye como una de las voces de un diálogo». Bien podría ser el yo lírico el receptor de los enunciados de estos personajes. Estamos dentro del «mundo imaginado» por el texto, un mundo donde el yo lírico habla a un «tú», y un «tú» habla al yo que escucha. En «Chápero», el receptor no está más caracterizado que el yo lírico: es solo alguien que se mueve en un mundo masculino.

Los monólogos dramáticos de etapas anteriores eran enunciados que funcionaban como espejo para el yo lírico-personaje *Luis Antonio de Villena*, en busca de identidad. Concebía su «yo» como un «otro», en virtud de una deliberada integración en una cadena histórica, caracterizada por una cultura y una moral ajena y perseguida por la sociedad triunfante (y así se identificaba con un perfumista árabe, con Erasmo de Rotterdam, con Ibn Quzman, etc.). Inversamente, en los monólogos de *Asuntos de delirio* y *Marginados* en especial, se concibe «lo otro» como un «yo». *Marginados* es un intento del espíritu por salir de sus propios sueños y enfangarse en la vida, en el ser tal y como surge en lo cotidiano, lacerado de miseria y muerte. No se afana tanto en conseguir una identidad a través del otro, sino en ponerse en el lugar del otro para sentir como él, en prestar su voz a quienes no la tienen; los que han llegado «a un hueco que les han dejado ahora, en este solo instante, y ante el gran silencio, ante el vacío, ante la ausencia de voz» (*Marginados*, Voy con ellos), encuentran una voz que es la lírica en ese solo instante de escritura-lectura. Es decir, se trata de concebir, de imaginar como quizás imaginaría otro, distinto del «yo». El medio para comprender e identificarse es la solidaridad; es el afecto lo que permite que lo ajeno se vuelva primera persona.

Sin embargo, puesto que no se cree en un médium, un absoluto del que procedan todas las formas, las individualidades, y al que tiendan en primigenia unión, la posibilidad de penetrar en lo externo, de hacer de lo ajeno un «yo», se pierde. Los monólogos dramáticos de *Marginados* son simulación de monólogos. Son enunciados atribuidos a otro, distinto del yo lírico; pero entre ambos se levanta la barrera del título: «Chaper», «Dilettante», «Frívulos», «Habla Dorothy Parker», son los mejores indicios de que la enunciación no procede de chapero, dilettante, frívolo alguno, y aún menos de Dorothy Parker. El yo lírico poeta evidencia su autoría. Se rompe toda posibilidad de suspensión de juicio y, por tanto, de ficción. Y con esta, termina el hechizo de una unión espiritual.

Por eso tal vez haya solo en *Marginados* cinco monólogos dramáticos frente a los nueve poemas en que el yo lírico se presenta como observador de otros. Cuando la mirada romántica no puede encontrar el absoluto unificador, la mirada postromántica se queda en la observación solidaria y entristecida de lo ajeno. Lo señala bien claramente el título del poema que abre el libro: «Voy con ellos». Y así ocurre en Tigre, Dama, Puta vieja, Héroes, Candilejas, Chica alegre, La genovesa, Lobo-Hombre:

Era yo joven y la veía en bares nocturnos:
[...] Me daba miedo la genovesa, nunca la quise cerca. Yo también decía que estaba loca, la pobre, desagradable, gallinastra de pelea, bruja con espolones... Ahora, baladra genovesa, te entiendo un poco: Eras incómoda, sí, irrespetuosa, irreverente, odiable. La violencia que debías soltar era el lastre de un mundo que te ofreció y te vendió violencia. Herida tú misma, luchando río arriba, a brazo partido y mandíbula batiente, ¿qué hacer —desesperada, sin futuro, sin amor, abusada y pobre— qué hacer, rota genovesa agria, sino infamar, chillar, intentar soeces cuchilladas? Herías —lo sabían— porque estabas muriéndote de rabia y daño. ¡El mismo que nos cuesta no hacer hoy lo propio! (Marginados, *La genovesa*).

En los ejemplos vistos, el emisor (bien yo lírico, bien personaje de un monólogo) se menciona en primera persona. No siempre ocurre así; en ocasiones el emisor no se menciona a sí mismo; es una voz meramente narrativa que se refiere a una tercera persona. No obstante, en muchos poemas no se limita a narrar o describir, sino que se trasluce su fuerza expresiva, hasta el punto de que en algunos no es fácil determinar si los versos encierran un pensamiento atribuible al personaje descrito y que la voz narradora reproduce, o es expresión propia de esta voz emisora. Así en el último verso del poema «La víspera incierta» (*Asuntos de delirio*):

Y entonces en ese instante en que el pecho crecía de desazón y páramo infecundo, empezó a llorar ruidosamente, a llorar —no sabía bien por qué— a llorar solo en su cuarto estrecho de estudiante, entre libros, discos y aquel póster de *Prince* muy raro. Lloró medio desnudo, revuelto el pelo, casi de día, Lloró sin importarle que su madre lo oyera, si es que madrugaba un Domingo, cosa poco probable...

Más clara es la expresión de la voz emisora (que por el título se atribuye al yo lírico, que no se menciona a sí mismo en el enunciado) en «Voy con ellos» (*Marginados*):

preguntan con voz queda, mirándose entre sí, inquietos, preguntan sorprendidos: ¿Algo malo hicimos? Decidnos: ¿pecaron nuestros padres? ¿No es personal el destino? Decid, ¿a quién ofendimos?, ¿qué hemos hecho?

Mas no ha encontrado el hombre en su tumba consuelo.
Y en el mármol resuenan las pisadas. Y al silencio le sigue el silencio.

La analogía entre el personaje en tercera persona descrito en un poema narrativo y el propio yo lírico es clara en «Esteta» (*Asuntos de delirio*). El poema hace referencia a una tercera persona, que toma la palabra y cuyos enunciados en estilo directo aparecen en cursiva. Sin embargo, la ambigüedad entre la primera y tercera personas verbales («Hablaría») lleva a pensar que quizás lo que parece estilo indirecto libre (en tercera persona) sea expresión de la primera, es decir, del yo lírico. Y que las expresiones en estilo directo no marcadas en cursiva, que podrían ser del viejo, lo sean en realidad del yo lírico.

Hablaría del alma que huye, del corazón
muriente, de la nocturna agonía de los bosques...
Mi alma es una selva extraña, Romeo.
No importa la extrañeza del soldado.
No importa pintarse él mismo los labios
al espejo, mientras se viste el doncel
de azules militares y afán de lejanía.
Sólo puedo dejarte estas tres mil pesetas...
Y estaría brutalmente feliz e insatisfecho
mientras un viejo insulto le cerraba la puerta...

Junto a los usos vistos, por los que el emisor se menciona en primera persona, o bien no lo hace y se limita a referirse a una tercera persona, se encuentran ejemplos en los que también el emisor formaliza su discurso por medio de la segunda persona. Puede concebirse a sí mismo como una segunda persona, y el poema como un soliloquio:

Desde luego, si lo hubiere, importa poco el triunfo.
Tú sabes que es un cuento falso con final feliz.
No importa que en tu mano relumbre la sortija
ni el gesto displicente, si lo hubiere, del cigarrillo opiado...
(*Asuntos de delirio*, Deslícate).

Celebración del libertino es especialmente interesante por la complejidad que alcanza el juego con las voces poéticas. Primeramente, destaca la multiplicidad de «yo-es» emisores. Aparecen tres personajes especialmente caracterizados, que se transforman en uno único: el abate Gaetano Angelis, el pintor Tadeus Aludra y el eruditó Sendón. Cada uno de ellos representa un rasgo de la poesía de Villena: el afán místico, la labor creadora, la

erudición humanista. Son los emisores de enunciados que constituyen monólogos dramáticos (piénsese que el título de uno de ellos es «Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío»). Aunque los tres son el mismo, el abate dice vivir a finales del siglo XVIII, Tadeus Aludra aparece a mediados del XIX, y en los años treinta del siglo XX comienza Sendón su andadura.

Un ejemplo entre varios de monólogo enunciado por Sendón es «Amigos imaginarios». En él describe una noche pasada con Tennessee (Williams), y reproduce el diálogo mantenido entre ambos:

Y las risas —suyas y mías— rodaban por la húmeda acera,
volviéndose ranitas saltarinas y chicas,
luminosas como cocuyos...

[...]

Estamos empapados, Tennessee.

¿No ves que por aquí no hay nadie? Aparte de esa rana boba,
el paseo está vacío... ¿bailas o rimas con frío?

Un indio del hondo sur, *cher* Gustavo...

El pintor Tadeus Aludra es el emisor del poema «Modelo austriaco, joven, tendido sobre piel de leopardo, desnudo. Dibujo coloreado. Tripolitania»:

Cuando, años después,
Paulik —aparejador recibido—
se casó en Buda, ya independiente,
se acercó a besarme
y a decirme —al oído— que todo me lo debía.
Su hijo se llamaría Tadeus, también Tadeus...
Nunca sabrá por qué no volví,
ni respondí, ni deseé amor, ni pude devolverlo,
ni acepté compasión o templanza,
ni realismo ni coloquio, nunca...

El abate es el yo del monólogo de los poemas «Un príncipe perdido», «La voz del ángel», «Escena interior de gabinete...» y «Soldados perdidos en la guerra del tiempo»:

Pero un día, desterrados los dos, en uno de tantos
meandros de la vida —creo que era en Roma—
el infante me llevó al sótano de su palacete,
y me hizo ver redomas, libros extraños y unos lienzos
espléndidos, con vírgenes sacrificadas a Baal...
Abate —me dijo, con su cara de pan, más delgada—

ser infante es, créame, un destino gravoso
(*Celebración del libertino*, Un príncipe perdido).

Sin embargo, frecuentemente los poemas en los que estos personajes aparecen y toman la palabra son poemas narrativos en los que un yo lírico, apenas caracterizado, les escucha. El poema es la narración de la conversación mantenida entre ambos, dominada por el abate, el pintor o el profesor:

Gaetano me dijo:
En el orden de la caridad existe la juventud eterna.
En el orden de la caridad dura el amor
(*Celebración del libertino*, San Baco, de noche, se aparece a San Sergio).

La última vez que vi a Tadeus Aludra,
en aquella mansión abarrotada de lienzos y de libros,
estaba sentado en un butacón, silencioso,
mirando por la ventana... ¿Cómo era posible
que aquel hombre terrible y sabio, vividor y ardiente,
viejo ya, pero lúcido, lúcido aún,
pareciese cansado y tan perdido?
Me alegra verle —dijo. Pero nada me pida.
No tengo —créame— absolutamente nada que decir a nadie
(*Celebración del libertino*, Autorretrato de un viejo, al estilo sienés
[de Doménico Beccafumi]).

Igualmente puede encontrarse en los poemas «Rebelión de artistas neoclásicos», «La lírica vence a la narrativa», «Conjuración del vencido», «La desaparición de los oráculos», «Dalmática con lechuzas y gatos», «Para un tratado de perfectos», «Cristo Omega» y «El sueño profundo de España». A veces una anotación parentética ofrece una leve referencia del personaje hablante y del propio yo lírico que emite el poema:

Era yo entonces enseñante de Arte —Historia del Arte—.
¿Y le hablé de Salamanca, de las cúpulas frías, de sus largos inviernos?
(El profesor, mi amigo, estaba en cama
una tarde, en febrero, cansado, algo viejo...)
El doctor Unamuno quiere hablar con Vd.
¿El rector? No, yo no lo conocía. Me parecía estricto
(*Celebración del libertino*, Don Miguel de Unamuno cumple
[su muerte]).

Un misterioso yo lírico escucha a un enfermo Sendón, que le relata su encuentro con Unamuno. Del mismo modo que viaja junto a él al desierto, siguiendo un texto inédito que Tadeus Aludra dejara, en el poema «Los monasterios más ocultos». Este yo lírico es, efectivamente, muy enigmático. No

siempre está con estos personajes; lleva su vida y se encuentra con otros. Ni Sendón, Aludra o el abate son mencionados como emisores del siguiente poema:

Andaba profundamente desesperado por esa hija.
La joven condesa cuyos ojos resultaban tan admirablemente azules
para todos; ojos de cansancio marino...
Hablamos una tarde, junto a los acantilados.
Hube de decir a aquel padre:
Nunca es fácil, señor Conde, hablar de lejanía...
(*Celebración del libertino*, La condesita Guardi-Ruggiero).

Si en este el yo lírico narra su encuentro con el conde, en otros poemas simplemente expresa su desolación: «Lo había intuido, pero tardé —hubiera tardado— / en poderlo formular: / Apenas amas, ya te despides. / El amor —quiero decir— debe estar lejos» (*Tabernáculo encendido*). Puesto que en ciertos poemas conversa con el abate Angelis, con Aludra y con Sendón, su vida es tan larga como la de ellos (o él, puesto que son uno). Pero es aún más longevo, pues si la historia de Sendón, según cuenta en «Una vida muy larga, muy misteriosa», comienza en el siglo XVIII con la personalidad del abate, la del yo lírico empieza mucho antes, y lo hallamos a comienzos de la era cristiana junto a Pablo y María; cientos de años antes en los templos de la diosa Baal; coetáneo medieval de Guillermo de Aquitania, y aun criado de El Greco:⁶⁵

Saulo era un hombre muy rudo, de manos enormes.
Golpeaba y decía palabras muy soeces, porque no lograba
entender que algunos no pudiesen entender sus luces...
El día que el Señor murió estaba yo en Heliópolis.
[...]
Yo asistí a la muerte de la Virgen y contemplé el eclipse
del Viernes. Ahora, en febrero de 1917, camino de Kazán
con mis hermanos, sé que ni tú ni yo hemos llegado todavía, señor
(*Celebración del libertino*, El mendigo del caballero Aludra).

Existe además otro yo poético, emisor del poema «Una vida muy larga, muy misteriosa», que es Luis. Apunta ciertas circunstancias de su vida y habremos de identificarlo con el yo poético *Luis Antonio de Villena*.

65 Los poemas aludidos son «Oración en los atrios de la ciudad de Baal», «La agonía de Doménico Greco» y «La tarde que enterraron a Guillermo de Aquitania, que vivió amor, juventud y alegría....». Todo perfectamente relacionable con el deseo de integración en una cadena cultural y de vivencia de pasados literarios por parte del yo lírico.

Otros poemas son también narrativos, emitidos por una voz que no se identifica en primera persona. El emisor remite a una tercera persona a la que describe o de la que narra algo. No obstante, expresa sus emociones sobre lo que describe. Se combina la voz y expresividad del narrador con las del personaje en «Alrededor, destruyen el mundo»:

Luego de tanto deseo por lo bello, ¿dónde llegas?
 Tadeus Aludra no era ya joven.
 Acababa de empezar la guerra —1915— una de las miles y miles...
 Hablaba un joven vestido de negro,
 Giovanni Boine, el genovés del tormento, de las hojas de cidra...
 Posiblemente, amigo, queda la sed. Sólo sed.
 Debajo de la mortaja, un árido confín. Arriba, manchas.
 Sangre seca y sola...
 Pero la sed —el ansia— están en otra parte. Siempre.
 (Tadeus Aludra, el gran coleccionista de arte nuevo,
 canoso, masón, probablemente refinado e impío...
 Giovanni Boine, lector de los místicos).

La combinación de voces puede complicarse: en ocasiones el emisor presenta a un personaje que a su vez describe o narra sobre otro. Por ejemplo, en el poema «La vejez del inclemente Leviáthan» coinciden como en cajas chinas tres voces distintas: el emisor presenta al abate y este narra acerca de Hobbes, que a su vez toma la palabra. En otras ocasiones, así en «Inicios para una metafísica», el emisor hace una breve aparición por medio de una nota parentética dentro del monólogo de un personaje, cuya fuerza dramática queda por un momento suspendida.⁶⁶

Encontramos, por tanto, un emisor narrador, aunque también expresivo, y, junto a él, otras voces poéticas que corresponden a personajes delimitados: Sendón, el abate, Aludra, Luis, y la de un yo lírico que ha coincidido en situación con los primeros, y a los que supera en longevidad (salvo que haya más yoes poéticos indistinguibles). Este yo lírico, que comparte existencia con tales personajes y que recita sus propios discursos poéticos, puede identificarse en su calidad de emisor principal con el emisor narrador de los poemas vistos arriba, aunque en estos la voz no se identifi-

66 Es como si el emisor —en definitiva el personaje-poeta *Luis Antonio de Villena*— pretendiese señalar su papel de creador aminorando el efecto vívido y expresivo del monólogo dramático. Además, los personajes quedan fijados en su carácter de creados en poemas cuyos títulos recuerdan a los de cuadros. Pero el propio personaje poeta quedará también inmóvil en el vacío del fondo de la imagen, fantasma que no puede salir del espejo.

que como un yo. Se parte de que hay un ente emisor que puede mencionarse en primera persona o no hacerlo. La falta de caracterización tanto de este emisor como del enigmático yo lírico puede facilitar la arbitrariedad identificación. Lo interesante es constatar que la ambigüedad formal y la falta de delimitación de las voces emisoras, así como la semejanza en sus aseveraciones, llevan a la conclusión de que todos esos emisores remiten a una única entidad que los supera.

Además de la multiplicidad de voces, la complejidad formal aumenta porque se confunden entre ellas. Una forma de asimilación es la de las voces de personajes emisores de monólogos dramáticos. En el poema «Modelo austriaco, joven...», Paulik es un joven aprendiz en el taller de Aludra, a finales del siglo XIX («que no fue necesario enseñarle las técnicas del óleo, / las vidas de Plutarco, o el alma de Strinberg...», «Paulik reposa en una foto, en los jardines de Bizerta»). En el poema «El mundo es bello, anchos los deseos», Paulik es un joven conocido del yo poético —quizá el abate Gaetano, pero quizá el yo lírico— que muere luchando junto a Bonaparte:

Aquel muchacho enamorado ardentísimo de Mozart,
que conocí, siendo yo casi viejo, en Praga;
el maravilloso y fértil Johan Paulik,
(que murió luchando junto a Bonaparte)
salía del agua, con la pura desnudez
impura de la vida, sutil y milagrosa.

Dos Paulik, cada uno conocido en distintas épocas por un yo poético diferente, o bien un único Paulik, producto de una misma imaginación tras el pintor Aludra, el abate Gaetano (aunque ambos coincidan en uno, han vivido experiencias distintas) o el yo lírico. Algo semejante sucede con la anacrónica mención del abate, que solo puede decir si alguien enmascarado la piensa por él: «En aquel atiborrado salón de máscaras / y viejos paisajes de ruinas (donde estudiaba) / el abate, aquella tarde, me recibió intranquilo: / Einstein dijo, pudo decir, que su saber / era resumible en una frase muy corta: *Algo se mueve...*» (*Celebración del libertino*, Para un tratado de perfectos).

Las ambigüedades entre el yo lírico y el yo poético de los personajes son frecuentes. En varios poemas es claro que el emisor se menciona como un «yo», y está situado en un determinado ambiente. Pero no siempre está claro si el emisor es uno de los tres personajes principales o el yo lírico. «Junge

Männer» podría ser emitido por Tadeus Aludra, pero también por el yo lírico, que ha vivido todas las épocas. Del mismo modo, en el poema «Esas brujas que aman la bondad» Sendón bien podría ser la primera persona emisora; sin embargo, al no estar nombrado, se ha de concluir que es otro «yo»:

Fue una época muy dura en Tánger.
 Los extranjeros habían huido y una ola de puritanismo
 asolaba la ciudad.
 La vieja marquesa y yo
 lefámos a Francis Thompson,
 y naufragábamos en el opio y la soledad.

Una tercera variedad es la ausencia de delimitación entre el yo lírico y un personaje, descrito por él, que también parece tomar la palabra. En el poema «El viaje infinito del arte moderno» (*Asuntos de delirio*) deliberadamente se entremezclan las palabras de una tercera persona con las del yo lírico, de tal forma que es imposible dirimir qué dice cada voz:

Dicen que se quedaba en silencio.
 Largas horas. En silencio.
 Se llama sufrir. No es agua muerta. Un pantano
 en silencio. Hay vértigos adentro.
 Una sierra eléctrica, brutal, que zumba a veces.
 Y no lo sé. Sufrir. Y de repente
 las piernas del *Idilio* de Fortuny. Como voz de vida.
 Y hablaban interminablemente después.
 [...]
 ¿Hablo? ¿Digo?
 Largas horas, fatiga.
 Dijo: El Estado, nos está masacrando el Estado...

«Los monasterios más ocultos» describe el viaje emprendido por cinco personajes: el yo lírico, el pintor mexicano, Sendón, Marún y Hasim: «En compañía de aquel pintor mexicano / penetramos los vastos reinos ilímítrofes del Sahel....». El yo lírico atestigua: «El pintor dijo a Gustavo Sendón: es extraño»; «Marún y Hasim —de húmeda cintura— murieron / sin llegar a Tombuctú. / Y al pintor y a mí, casi exhaustos, cubiertos de llagas, / nos recogió un cuerpo de la Legión Extranjera, no supimos adónde...». Sendón no es mencionado, ni muere ni es recogido; parecen ser cuatro, entonces. Pueden alternar en el poema distintas perspectivas enunciadoras: una en primera persona (el «yo» de Sendón), junto a un emisor narrativo que se refiere a Sendón en tercera persona. Salvo en

este caso, quien parecía yo lírico era Sendón. Las voces poéticas se confunden y asimilan.

Cuando el emisor no hace referencia a sí mismo, y es mera voz narradora, tampoco su situación es clara. No es fácil distinguir si el emisor es externo a la acción descrita, en la que un personaje se dirige a otro, o bien, por el contrario, el narrador era el interlocutor del personaje que habla, y que desde el presente de la enunciación recuerda sus palabras. En ambos casos, los emisores no dejan de expresar sus emociones respecto a lo narrado: «Tadeus Aludra era ya viejo. Hablaba de hacerse monje. /; Por qué recordaba el peso de la carne cuando el ser / podría ser libre? ¿Qué querían sus silentes pupilas? / Sonrió: Matisse adora a los manieristas, / y sabe usted, uno y otros, anhelan criados pueblerinos...» (Un realismo extraño y violento). En «Dilettante mortal de gusto exquisito», Sendón se dirige a un oyente, a quien relata el pasado de Stephen Tennant. Pero no se explicita si el oyente coincide con el narrador o este es externo: «Cuando su millonario padre preguntó al joven Stephen / qué deseaba ser (su hermano acababa de responder ingeniero) / el largo muchachito de impúdico refinamiento, / contestó: *Yo, quisiera ser una gran belleza.* / Mi querido amigo, sólo yo ahora también —dijo Sendón— / soy asimismo sangre rota, espera de la lluvia....». Ni es claro que los versos siguientes y finales sean pronunciados por Sendón o por otro emisor: «La iglesia bizantina cerró, otra vez hoy, sus puertas gigantescas».

Un emisor que solo sea voz objetivada y uno que se presente como yo lírico pueden ser el mismo. Se mencione como *yo*, o bien sea mero narrador, el yo lírico muestra unas mismas preocupaciones en «El nombre de la desesperanza» y «La vía empedrada de la prehistoria». El primero está enunciado por una voz que no se personifica: «Los viejos pederastas, ya muy viejos, / bajan al Metro por las tardes. / Los ojos les lloran por el humo. / Un cantautor les llamó *sapos del subway*. / Están más que habituados al desprecio. / Los viejos pederastas —humillados, heridos, / torpes, sin futuro— / lloran solitarios por las noches». En el posterior poema, también narrativo y referente a la tercera persona, un grupo de viejos, tampoco la voz se personifica, salvo en un verso parentético que remite al poema anterior: «El gran grupo de viejos / (¿hemos hablado ya de este grupo de desesperados viejos?) / se dejó caer por la malfamada plaza de Chueca, / donde los jóvenes de los satélites / competían, oscuramente, en la consecución de la belleza». Es un verso metapoético por el cual el emisor vuelve sobre sí para, por un lado, recordar otro

poema anterior; por otro lado, señala el lugar del texto como lugar de encuentro del pensamiento, de los pensamientos («¿hemos hablado...?»). A la vez, evidencia que se refleja a sí mismo como un «yo», una primera persona.

Las expresiones en primera persona del yo lírico se confunden con las de personajes de monólogos dramáticos, y también con las de personajes presentados en el interior de un poema por el mismo yo lírico; a su vez, las intervenciones de los diversos personajes no siempre se distinguen entre ellas. Ni es fácil dirimir si el yo lírico hasta ahora conocido corresponde a Luis o a una voz objetivada, si es el mismo que acompaña a los tres protagonistas de *Celebración del libertino* en sus andanzas, o más bien otro personaje paralelo. O lo es todo a la vez.

Igualmente ambiguas son las menciones de la segunda persona en algunos poemas. En los monólogos dramáticos, el yo-personaje se dirige a una segunda persona que pertenece a su mismo mundo imaginado o concebido. Así ocurre, entre otros, en «Habla Dorothy Parker», «Cuarto de duchas», «La lucha contra las pirámides» y «Martas cibelinas»: «Déjame contarla, por favor, déjame contarla. / Llegamos a una pradera muy verde, con altos árboles verdes. / Velintonias, quizás» (*Asuntos de delirio*, La lucha contra las pirámides); «Yo, señor, salí de Rusia por Crimea. / Era en 1919. / Hacía diseños vanguardistas para los ballets» (*Asuntos de delirio*, Martas cibelinas). Hay otros textos en los que el yo lírico está parcialmente situado en un determinado ambiente, por lo que aquellos se aproximan a los monólogos dramáticos. Su enunciado apela a una segunda persona, localizada también en la misma situación que el yo lírico:

Hace meses la vi por la cuesta, entre
moros y yonquis. Delgada y un poco mayor...
Sí, aire de desastre sí que tiene. Pero
le queda algo. No para de fumar. Supongo
que se habrá levantado hace un rato. Es gracioso:
A estas horas, como quien desayuna. Pienso
que le gustaba vivir y mucho también los tíos.
Vete a saber... Quizá lo mismo.
[...]
Anda, venga. Debió ser guapa, muy guapa...
Y algo le queda. Fíjate, algo, algo todavía...
(*Marginados*, Chica alegre).

La indeterminación de la segunda persona receptora aproxima estos poemas a otros en que la continuidad de la voz del yo poético se rompe y da paso

a otra voz que se dirige a otra segunda persona, distinta del oyente interno del yo poético (sea yo lírico o yo-personaje) del resto del poema. Así, en el monólogo dramático (cuyo carácter teatral es ironizado con el título) «Escena interior de gabinete...», es el personaje abate Gaetano Angelis el emisor del enunciado:

Con una vieja lupa —era mi intención comprarlo—
observaba con placer,
un dibujo del maestro Annibale Carracci, llamado
La coronación de espinas...
En ese momento, la Marquesa Giustiniani, su dueña,
me dijo: ¿sabe lo que pienso al mirar el dibujo, abate?
Pese a esa terrible escena, que es nuestra vida,
si quisimos amar —y no todos lo quieren— sólo piedad merecemos...

Escena de la vida dentro de la «Escena» levantada por el poema. Todo él desarrolla la conversación entre la marquesa y el abate, hasta llegar a los últimos versos:

¿Por cuánto se desprendería, dígame, de esta magnífica
Coronación de espinas?
Fervientemente dibujaré unos labios —dijo el poeta— y te
regalaré ese beso.
Ese beso, que nunca di, pero que es sólo tuyo, amor mío.

El abate interroga a la marquesa sobre el precio de la lámina. A partir de allí, la fuente emisora es confusa. Puede ser el abate en el presente de la enunciación (frente al pasado de la conversación mantenida). Aun en ese caso, se nombra a un poeta y lo que dijo: «Fervientemente dibujaré unos labios y te regalaré ese beso». Y ese beso, y esas palabras del poeta, se confunden con —son— los del abate: «Ese beso, que nunca di...»; hay una equiparación entre el abate y «el poeta», quienquiera que fuese. Cabe la posibilidad de que esos últimos versos sean enunciados por el «yo lírico». Igualmente existiría una equiparación entre «el poeta» y el yo lírico. El cambio inesperado entre la pregunta por la venta y el apóstrofe a un extraño «amor mío» quiebra la continuidad de la escena, la rompe de modo que los versos finales son externos a ella, enunciados quizás por el abate o por el yo lírico. Y, de cualquier forma, ambos parecen fundirse en uno. Hay una instancia superior que se manifiesta en distintas voces, y con ella se funde el pensamiento del lector, que por un momento también se dirige a un amor perdido.

Algo semejante ocurre en el último verso de «La nave del crepúsculo». El yo lírico recuerda una conversación mantenida con un yonqui bajo los efectos de la droga. Este le describe la calma que siente: «Estás en la vida pero ya no hay vida. / Sólo el mar blanco. Eternamente blanco hacia el polo sur... / ¿Qué más, incluso tú, puedes pedir?» (*Asuntos de delirio*). En apariencia el verso está emitido por el yonqui al yo lírico que le escucha. Es, sin embargo, desconcertante la extensión de la pregunta por medio del «incluso tú» lanzado a un desconocido. El verso es ambivalente, pues el yo lírico es quien parece dirigir la pregunta a sí mismo, pero también a un receptor externo a la conversación desarrollada. Inevitablemente, el lector se implica: la pregunta del yonqui al yo lírico lo es del yo lírico a sí mismo, y del yo lírico al lector, y del lector a sí mismo.

Al igual que existía una confusión entre los yoes enunciadores de los poemas, también la hay entre los túes receptores. Hay un «yo imaginado» (yo lírico, yo-personaje) que se dirige a un «tú imaginado», perteneciente a su mismo mundo. Pero esta segunda persona se confunde con otro «tú» que está en otro espacio superior. Del mismo modo que el pensamiento del lector vivencia lo experimentado por el yo lírico, también se siente apelado al leer las llamadas y las preguntas efectuadas a una segunda persona en los poemas antevistos. El pensamiento lector escucha su voz desdoblándose en un «yo», que a su vez también puede desdoblarse en el «tú» del soliloquio. Y, más allá, puede ser llamado como una auténtica segunda persona. Cuando el lector es involucrado, se salta del plano del enunciado, donde los emisores imaginarios emiten su discurso, al de la enunciación o texto, levantado por el pensamiento del lector. Y también los lectores pueden mezclarse, pues si el personaje *Luis Antonio de Villena* es poeta, tiene sus lectores, que leen los mismos poemas que lee el lector. El receptor al que se dirige el yo lírico es tanto el lector imaginario de su poesía como el lector real que erige el texto mientras se sumerge en él.

En los monólogos dramáticos se hallan un personaje-yo emisor y otro tú-receptor. Ambos son internos a la realidad representada, marco de su comunicación. El yo y el tú de los monólogos, el yo lírico —que también habla desde una situación menos determinada, pero igualmente imaginada, a un tú de su mismo estrato—, se convierten en formas alegóricas de un pensamiento que las crea para hablarse a sí mismo. Tras los emisores de monólogos dramáticos, tras el yo lírico, tras el personaje *Luis Antonio de Villena*, existe un foco sombrío, punto de fuga que los

lanza como voces imaginadas. No es quizá azarosa la confluencia de espíritu y voz en los siguientes versos. La lírica acepta la voz como proyección del espíritu.

Sabemos, con todo, (el esteta se miraba las manos,
pecosas e infinitamente largas) que el *espíritu* —acepte la voz—
camina hacia el fondo, y nos va empujando,
en nuestra propia destrucción, hacia una obcecación
contramaterial, luz de vuelo, carne transfigurada...
(*Celebración del libertino*, Un realismo extraño y violento).

Aceptar la palabra, pero también aceptar la voz como vislumbre de un espíritu que es Voz sin voz: «El ser está en la voz (*esse in voce*) como abrirse y mostrarse del tener-lugar del lenguaje, como *Espíritu* [...]; pero este espíritu (*Geist*) es justamente lo negativo (*das Negative*) y la «voz más bella» [...] es una voz sin sonido» (Agamben, 2003, pp. 65 y 128). Y es que el texto como foco de creación es Voz sin sonido: «La voz es, en efecto, en su esencia, voluntad, puro querer-decir [...]; quiere *que el lenguaje sea*, quiere *el acontecimiento originario*, que contiene la posibilidad de todo acontecimiento» (ibid., p. 139). Más allá de lo dicho, el querer decir es el origen que la lírica (des)vela, con esa voluntad que también está en la epístola.

Las llamadas «señor», «querido amigo», «usted comprenderá», etc., recuerdan inevitablemente el género epistolar. No la ficción en forma de carta, sino la carta como género literario (que puede contener ficción). No deja de ser llamativa la aseveración del epílogo de *Celebración del libertino*: «Titulé el libro *La justificación del libertino* (que pretendía una lectura ilustrada del término) pero un amigo poeta me ayudó a escapar incluso de esa noble *justificación*, que sólo es ya música de fondo». Que esta lírica se recubra de ciertos tintes epistolares, como escrito justificativo, es indicio de algo más profundo: la relación genérica entre lírica y epístola.

Hemos seguido los aspectos formales para concluir que las distintas personificaciones emisoras no son personajes al modo de las ficciones, independientes unos de otros, sino que difuminan sus límites y se confunden entre sí, como correlatos que coinciden en una única fuente de pensamiento textual. Tal intuición se confirma con los contenidos que estos personajes exponen.

Uno de los motivos más repetidos en estos poemarios es el de la vejez. Los personajes son o se sienten viejos. En «Cenando en el Ritz» (*Asuntos de*

delirio), la voz narradora se refiere a un viejo que añora la juventud de su acompañante: «El viejo ve saltar a Miguel». El personaje emisor de «Cuarto de duchas» admira la belleza de los muchachos que allí van a lavarse: «Me siento aquí —un viejo es invisible / para la juventud». Ambos se resumen en el yo lírico que reconoce: «Cuando sea viejo / —de intención ya lo soy— pensaré en ti» (*Asuntos de delirio*, Celebración mediterránea).⁶⁷ De la misma forma, en «Tarde de sábado» (*Marginados*) expresa su deseo de la supuesta paz de la ancianidad: «He querido muchas veces ser ya un viejo». La sensación de que la época de esplendor ya pasó le lleva a la convicción de que su futuro es una vejez gris y algo rebelde: «Tampoco es convincente mi futuro: / Viejo verde en tugurios del mañana / o figurón de eventos literarios / ajeno a la Academia y a sus maulas» (*Marginados*, Balada de un joven canallita).⁶⁸

En *Celebración del libertino* encontramos la misma conformidad entre personajes y yo lírico respecto a la vejez. Aludra es viejo en «Modelo austriaco, joven...» y en «Un realismo extraño y violento»: «Creía —al borde de mi sesentena— / que no sólo el estudio y la iluminación sirven al alma, / sino que, inevitablemente, / el corazón debe generar o trasvasar un fuego...»; «Tadeus Aludra era ya viejo. Hablaba de hacerse monje». También Sendón lo es en «D. Miguel de Unamuno cumple su muerte»: «(El profesor, mi amigo, estaba en la cama / una tarde, en febrero, algo viejo...)», y a su vez comenta la vida de otro personaje, ya anciano, en «Dilettante mortal de gusto exquisito»: «ese viejo sublime —y tan delgado— / había

67 Miguel es quizás también nexo de unión entre estas distintas voces. El viejo de «Cenando en el Ritz» ve saltar a Miguel, el yo lírico de «Celebración mediterránea» y de «Cortesanía» se dirige a un Miguel: «Dicen los maldicentes: ¡Qué poco le queda a Miguelito! [...] También yo tuve envidia de tu belleza pura»; «Querría en ti, Miguel, que la carne muriese para siempre, su grito infame». En «Ludwig» (*La muerte únicamente*) también el receptor interno es un tal Miguel.

68 El asunto de los viejos verdes reaparece en el poema «Viejos verdes», en que sueña con un lugar donde la vejez pueda convivir feliz con la más bella juventud. Es el ideal pederástico que une a diversos personajes de otros poemas: el yo lírico se identifica en «Bajo la protección del ángel» con el pederasta que años antes rechazara en el bus. Al metro van los de poemas narrativos como «El nombre de la desesperanza», a su vez relacionado con «La vía empedrada de la prehistoria», donde la voz narradora entre paréntesis se definía como un yo; el yo lírico es el emisor de «La nave del crepúsculo», en el que un yonqui ve a unos viejos en un barco, muy parecidos a los del monólogo «La lucha contra las pirámides», en que un personaje sin apenas caracterización cuenta su sueño. Tanto el yo lírico como el personaje protagonista del monólogo, como los viejos objeto de narraciones, tienen en común la pederastia.

sido un dorado y excéntrico joven, / que después de la frivolidad y el arte / —Cocteau lo llamaba *mon carnaval de Venise*— / sólo halló sentido en la soledad...». El abate es anciano en «Elogio de la pureza intelectual»: «Para saber del daño —dijo el abate, tan viejo— / es necesario, para en verdad conocerlo, haber sufrido», y en «Soldados perdidos en la guerra del tiempo», como se vio. En el poema «Autorretrato de un viejo, al estilo sienés de Doménico Beccafumi», el yo lírico anota la vejez de Aludra: «La última vez que vi a Tadeus Aludra, / [...] / viejo ya, pero lúcido, lúcido aún». Que el poema se titule «Autorretrato» confirma que el retrato del viejo Aludra, descrito por el yo lírico, lo es también de él mismo. Personajes y yo lírico son equivalentes en esta impresión de vejez.

Los gatos simbolizan en esta obra a estos seres malditos y fracasados. Más literalmente, son la compañía cercana de estos personajes que en los gatos se ven reflejados. Personajes y yo lírico comparten su gusto por los gatos. Sendón tenía dos gatas, Dobson y Zuleika (nombre que remite al *Diván de Oriente y Occidente* de Goethe), y dice de la segunda «que era una siamesa muy agresiva o extremadamente tierna... ¿Te gustan los gatos, verdad?» (*Celebración del libertino*, Una vida muy larga, muy misteriosa). A Luis le gustan, como se reconoce en el mismo poema («También me gustaban»...). A uno de esos gatos van quizás dirigidas las palabras de Sendón en «Inicios para una metafísica»:

En la honda noche, muchos días,
mi gato lanza repentinamente hondos maullidos solos:
Extrañamente desesperado en su confort.
¿Qué te ocurre mi solitario príncipe?
[...]
Sin llanto, tengo gotas de sal en las manos...
¿Hacia qué país?

Como Sendón, el yo lírico posee gatos en «Esmeraldica me mira absorta» (*Asuntos de delirio*) y «Declaración de caridad, a un gato que soy y tengo» (*Celebración del libertino*). En el primero los caracteriza de un modo muy semejante al de Sendón: «Te arañan y se deslizan en tus dedos / como arañas de seda, dulces suspiros de aire / dulce, y te enseñan las garras, agresoras»; en el poema «Pinturas en la pared de una mastaba» (*Asuntos de delirio*) se dirige a su gata con expresiones muy parecidas a las de Sendón al suyo:

Y miraba los ojos de mi gata —tan extraños y dulces—
con envidia hacia esa mansa ferocidad.

Sentía los ojos húmedos, no llegaba a llorar.
 ¿Qué hacemos aquí? ¿Qué hemos hecho?
 [...]
 No somos de aquí. No vivimos aquí.

Una infancia desdichada es rasgo común entre ellos. Un personaje presentado en «Maravillosos inviernos infantiles» (*Asuntos de delirio*) toma la palabra para recordar su desamparo entre la hostilidad de los que, desde niños, son adalides de una sociedad perversa:

Muchos, muchos años después, uno de aquellos
 se acercó a saludarlo en un cóctel flamante:
 Ya eran mayores, respetaban (al parecer)
 la fama y las apariencias. Sonreía y le extendió una mano.
 Pero el niño de antaño (no el hombre allí)
 el antiguo niño que sufrió dijo: *No te conozco. No sé quién eres.*
 Es muy duro (casi seis años) ser humillado a diario
 solo por ser quien era. Mirado, burlado, golpeado a veces.

El desamparo y la fragilidad de este personaje son idénticos a la dolorosa experiencia del abate Gaetano, en el poema «Elogio de la pureza intelectual»:

Yo le hablaría de un niño huérfano, de apenas ocho años,
 que en el patio de un viejo seminario, en Caserta,
 había perdido el habla por la soledad, al morir su padre,
 y sintiéndose extraño, perdido y pobre, lloraba mudo
 en un rincón, casi sin saber por qué, terriblemente
 desdichado...
 Los otros niños, al verle solo y triste, pasaban a su lado
 y se refan o —los gallitos— le lanzaban una pulla heridora.

Todo ello genera odio hacia los constructores de colegios, casas de tortura, en el yo lírico de «La mayoría moral, intachable y serena»:

Ellos llaman Orden a su vida, y se ponen
 palmas, insignias, construyen colegios, iglesias,
 miran con respeto a las alturas jerárquicas,
 emulan, engañan, se perdonan, bendicen...
 Nunca fui de los suyos, pese a cierta apariencia.
 [...]
 nunca fui de los suyos. Los odio. Los detesto.
 Su vida levanta comandancia y estados.
 Su vida es un cuarto de estar con aduana.
 Jamás con ellos, aunque no esté seguro de mi sitio.

El personaje de «Maravillosos inviernos infantiles» se identifica con el abate Gaetano en su recuerdo dolido de la infancia; ahora siente la misma antipatía que el yo lírico hacia el orden establecido:

Por eso su sueño odia a los curas y las góticas agujas
de aquel colegio de cristianos viejos, por eso ha sufrido
a veces sin saber por qué —sufrió tanto de niño—
y por eso puede exclamar (con el derecho del dolor):
Detesto vuestro orden que destruye y mata,
me hago la voz de todos los que arrodillasteis,
detesto vuestra estúpida seguridad,
vuestro aire de padres de familia infinitamente
repetida [...].

Una tercera persona —que toma la palabra— de un poema narrativo, el abate en su enunciado, el yo lírico, coinciden en su animadversión a un orden malformador: los tres son personificaciones de una misma fuente creadora.

La vida imaginaria de todas estas personificaciones está marcada por la persecución de un ideal. Es una búsqueda que, cuando se siente sin objeto, se sostiene como vía de purificación, camino que se convierte en el sentido vital de estos personajes que nunca habrán de encontrar su meta. Una búsqueda en la que el idealista es el caballero que se adentra en las grutas, el mar o el desierto en busca del centro: búsqueda por el laberinto.⁶⁹

69 Mencionaré brevemente las referencias al laberinto en estos textos. La búsqueda del ideal es un viaje por el desierto, tal como se menciona en «La tarde en que enterraron a Guillermo de Aquitania...», «Oración en los atrios de la ciudad de Baal» («El viaje del desierto en la oscura lunada») y «El mendigo del caballero Aludra» («Nadie habló del eclipse ni del viento seco del desierto»), así como en «Los monasterios más ocultos», de significativo título, que describe el viaje al desierto: «Allegar muy brevemente al centro del desierto, / donde Aludra situó la plenitud / [...] / la perfección —que es de un solo color— / genera un laberinto. La luz da a la luz / y el cristal al cristal: monumentos de vidrio»). En el primero, el yo lírico se dirige a Sendón; en el segundo, a la diosa Ishtar (compárese con «Elogio a una reina de Ofir»); también es el enunciador del tercero y el cuarto, aunque en esta parece transformarse en Sendón. Centro es también la rosa («Un príncipe perdido»), el cristal y la montaña («Suba a la montaña, abate», dice Hobbes en «La vejez del inclemente Leviathan»). El centro es de la misma forma concebido por el yo lírico en «La tarde que enterraron a Guillermo...», y por el abate en «San Baco de noche se aparece a San Sergio»: «Y usted hará lo mismo [...] / Ahí, señor, ahí. Ni un paso más. / No intente seguir entonces. Ahí está. Sin nieve ya y sin miedo», «Sus cuerpos el firmamento cruzan: Luz de luz. / Ahí, exactamente». La vida es búsqueda constante que la convierte en laberinto infernal: «Y ¿qué miedo le podría venir del infierno, sin él / se manejaba a placer por los pasillos del barquero y los azufres, / si decía, borracho o sin vino, que todo era el Infierno, / y que nunca salimos ni saldremos de él, qué

El recorrido es ejercicio de perfeccionamiento espiritual, según refiere el abate: «Mi verdad y yo somos solitarios, / exploramos cuevas, diseccionamos placeres, inquirimos la perfección» (*Celebración del libertino*, Investiga la ciencia del dolor). Sabe también el abate que su destino es destruirse en el laberinto, en los abismos profundos del mar: «¿Quién lo podrá decir, quién aquietarnos? / Mi corazón batalla contra el mar» (*Celebración del libertino*, El mundo es bello, anchos los deseos). Como pensaba el abate, también para el yo lírico de «El invierno de la Edad Media» (*Asuntos de delirio*) —imaginándose monje— la vida es la lucha contra una tormenta en el océano: «No podía olvidar que caminábamos juntos, flagelantes, / hacia el perdón y hacia la penitencia... / El silencio parecía un gigante / y el rezó de los monjes el retumbe de un barco en la galerna». La desoladora frustración ante los caminos laberínticos que no tienen fin en ese mundo muerto y lleno de dificultades, arrastra al caballero a la desesperación, como expresa el yo lírico de «Costura propia» (*Asuntos de delirio*): «Yo iba ataviado de tristeza / y hubiera querido llorar —no podía— / o simplemente hundirme lentamente. / Y me veía en una barca negra (acaso en una gruta) / navegando hacia un negro horizonte...».

Sin embargo, la aceptación de la condena a vagar siempre por el Infierno, sin garantía de luz, brota en quienes tanto la desean. La vía ascética sin gozo místico es ya guía de vida, y así lo admite Tadeus Aludra:

que la caridad es una luz de exterminio,
y que, nosotros, ya no podríamos aceptar otra cosa
que el mayor abismo del mar,
el terror total o una bonanza, más que irreal, infinita...
Enamorados, locos. ¿Qué palabra guarda la ágil delicia de tu
inexistencia?

(*Celebración del libertino*, Modelo austriaco, joven...).

miedo entonces?». Un Infierno de pasillos negros: «Porque lo que podemos decirnos se parece: pasillos negros. El niño / ahogado». No extraña la frecuente alusión a soldados, como los soldados hermanos de «San Baco de noche...», que, evocando las antiguas órdenes de monjes guerreros, exponen una interpretación religiosa, como deber vital, de la persecución del ideal. El caballero es también mencionado en «La voz del ángel», «Tenebrae» y «El mendigo del caballero Aludra». El ideal sigue asociado al color azul, y un simbolismo especial adquiere el uniforme azul. Es el del príncipe ensorñado en «Un cuento en azul», enunciado por el yo lírico; el del soldado visto por el abate en «Soldados perdidos en la guerra del tiempo»; y el del personaje de «Esteta», emitido por una voz narradora. Distintos emisores y distintos personajes coinciden de nuevo.

Aceptar la lucha contra el mar, el deambular laberíntico y abismal, es razón de vida. Lo dice el yo lírico de «Sendas y sendas perdidas»:

Y —maduro ya— comprendes que, al contrario,
la vida es movimiento, recurso, un barco —acaso de orates, por qué no—

[...]

Pronto, otra vez, cambiará el viento. Es absurdo y real.

Navega. Monta esa yegua.

Todo vuelve a empezar. Todo termina.

Al igual que el yo poético (¿Aludra?, ¿el yo lírico?) de «Junge Männer»: «Luego navegas en lontananza, cuando no hay ya lontananza / ninguna... Luego navegas, y reímos....». La derrota, ruta y vencimiento, por el mar es causa de dolor; pero esa misma angustia es viento para continuar. De la parálisis del vencido a la seguridad de que la desesperanza es el auténtico camino del laberinto, la vía de purificación. Por eso le dice Sendón (de nada casual nombre) a Unamuno: «¿Saber? Usted ha abierto senda en el dolor, / otros hemos querido abrirla entre los gozos...» (*Celebración del libertino*, Don Miguel de Unamuno cumple su muerte). Son las sendas de «Sendas y sendas perdidas», título que abre el libro y que el yo lírico está dispuesto a recorrer: «No tienes miedo ya. No te sientes tímido. Estás contento / de recibir el aire frío en la cara. Navega el barco... [...] Lejos de todo y otra vez cerca de todo, / comprenderás —en mar abierto, donde debes estar— / que como toda hermosura / la vida avante, la vida futura, la rápida vida / es también caediza».

La búsqueda se compone de etapas de ánimo y de desesperación, y cada periodo tiene su fin. Es necesario aceptar llegar a lo más hondo, al más oscuro vacío, para recomenzar con nuevos bríos. Desfallecer para renacer. Coincidén también varios personajes en la idea de renovación, de destrucción vivificadora. El extraño yo lírico de «Ángeles y sátiro»: «Me ha dicho que va a morir. Nadie muere sólo una vez». Tennessee a Sendón, en «Amigos imaginarios»: «He muerto —creo— unas mil doscientas ocho veces en mi vida»; Sendón a sí mismo, en «Blue Movie»: «Me dije, entonces: Adiós, otra vez puedo empezar mi vida... / (Al fondo, la piscina con luz. Intocada. Pulida)». El yo lírico del abate: «Perdido en noche oscura, una de tantas, / entre los vientos arriscados y el frío que perturba, / a punto de morir —una de tantas— el abate había balbucido unas desatinadas palabras solas» (*Celebración del libertino*, Cristo Omega).

Coinciden los personajes en unas mismas aseveraciones, como reflejos de un mismo sentir. Las sendas del dolor son los caminos del espíritu y los del pensamiento. Son también las sendas del arte. Una teoría de la creación artística se va gestando a través de diversas voces. El arte es el arca del ideal, el camino para lograrlo: «Pero las líneas de los poemas mejores, sus ritmos, / su ceniza, su carmín, no conducen a la belleza / del amor?», pregunta el viejo del monólogo «Cuarto de duchas». Ideal que nunca se alcanza ni cumple, cree el abate: «Hablo para decir que las palabras no son. / Desde mi poca luz siento tu Oscuridad latiendo. / Canto para decir que después callan los himnos» (*Celebración del libertino*, Cristo Omega). Y también Aludra: «Pero la sed —el ansia— están en otra parte. Siempre. / (Tadeus Aludra, el gran colecciónista de arte nuevo)» (*Celebración del libertino*, Alrededor destruyen el mundo). A pesar de ello, la vida se debe al ideal que el arte representa, y este ideal moldea la vida, para Sendón:

Nunca se vuelve a ser joven. Sólo se vive, envejeciendo muy lentamente, en busca del saber y la belleza, en el servicio oculto a la Libertad Absoluta. Son, querido y joven amigo, demasiados años de vejez. ¿Me entiendes? Y los muertos jóvenes aureolan mi vida, que se nutre en el Arte y muere en el Arte (*Celebración del libertino*, Una vida muy larga, muy misteriosa).

La creación artística, la devoción del arte, es el camino que se despliega a sí mismo y nunca termina. Es ruta de meticulosidad y memoria, tal como A. Pascual le aconseja al abate: «Sea feliz, viva oculto. Y no olvide / que del Valle de Josafat / sólo nosotros saldremos vivos, nosotros solos, / los que supimos bordar, ajenos y escondidos...» (*Celebración del libertino*, Un principio perdido). Repetición de las formas artísticas, de las sendas holladas por los muertos, que constituyen el laberinto de palabras, el enramaje de ideas y de música. Así lo reconocen el yo lírico, el abate y Sendón en los poemas siguientes:

Sé ahora —con tantas dulzuras— que él y yo
 (extraño tiempo) estamos muertos, delicadamente muertos, otra vez...
 las flores y la sangre... ¿Lo habré leído? ¿Habré olvidado el texto?
 Las voces blancas siguen rodando en las catedrales... Parecen
 oro. Son ramas muy verdes
 (*Asuntos de delirio*, Ángeles y sátiro).

El caballero español le dijo *sopranista*.
 La garganta, temblando, elevaba la euforia
 del alma y enviaba cintas de aire y seda

más allá del deseo y su magia, entre jardines...
(*Celebración del libertino*, La voz del ángel).

Irás a ámbitos de ideas escondidas.
Inesperadas criaturas celebrarán contigo.
La música será distinta: Más libre, en cualquier caso
(*Celebración del libertino*, Sendas y sendas perdidas).

La música y la poesía son las vías del espíritu que se alza, y se entrecruzan y nunca alcanzan la más pura sublimidad. Hay que entrar en el jardín de los muertos, estar muerto para recorrerlas, y para encontrar cada vez nuevas rutas sin fin. Pero el viaje es siempre tortuoso. Los caminos del arte que se identifican con los de la vida son también dolorosos. Lo afirman Tennessee, Sendón y el abate: pasar al otro lado del espejo es entrar en un mundo de aniquilación y tristeza.

¿Tendré ánimos para morir otra vez, y hasta dos o tres mil?
Tennessee buscaba la petaca, que había perdido...
Gracias a él escribí sobre Bacon y sobre José Clemente Orozco...
Sólo los genuinos artistas necesitan morir para vivir
(*Celebración del libertino*, Amigos imaginarios).

El arte —si es perfecto— hiere fuertemente
(o dulce) porque procede siempre de una herida.
[...]
Luego, el espejo era el espejo de una desolación
y la soledad más soledad que el estar muy solo...
Sin herida el arte es banal: Alguien vive.
Herido, el arte suplanta al vivir. Vive vida mayor,
vive alta y es vida de muertos, lodo y basalto,
lagos de ceniza, cienos muertos donde fulge la Vida.
¿Cómo no amar y aborrecer la herida al mismo tiempo?
Extrañamente, adentro, venenos y triacas se entremezclan
(*Celebración del libertino*, La voz del ángel).

Del mismo modo que las voces se mezclaban en los poemas, y no era siempre fácil distinguir la de un personaje o la de otro, porque todas son una sola, así también las palabras, las ideas, se repiten de uno a otro, como ecos de un único Narciso.

A través de ambigüedades formales y de comunidad temática, se ha visto como las diversas personas sujeto u objeto de emisión de un enunciado pueden ser intercambiables. Tanto el yo lírico como el personaje emisor de un monólogo, como el personaje objeto de un poema narrativo, son formas que remiten a una instancia que las origina.

Es necesario tratar ahora de una presencia ya conocida que también aparece en estos poemas y que añade complejidad a la relación de los diversos emisores. El personaje *Luis Antonio de Villena* se ha presentado como poeta y un tanto dandi (*Hymnica*, *Huir del invierno*), ya decepcionado y envejecido (*La muerte únicamente*, *Como a lugar extraño*). También en los últimos poemarios aparece como tal, y va a coincidir en muchos aspectos con las diversas pero tan semejantes voces estudiadas.

En «El año en que viví mi juventud» (*Asuntos de delirio*) refiere una primera persona sus recuerdos de una estancia feliz en Italia cuando tenía veinte años. Época de goce y también de erudición sabiamente combinada con exotismo y con las más actuales tendencias. La literatura y la vida se confundían:

Y a la hermana de Karim le decían Hindu,
y los tres galopamos muchas tardes entre los pinos,
extramuros de Ferrara, y una noche nos pintamos
los labios para amarnos y recitarnos los tres una canción
goliárdica que había compuesto aquel muchacho húngaro...
Ferrara era una fiesta de música y amores,
rumor de besos, resonar de copas.⁷⁰

Los comienzos literarios de este personaje probablemente tuvieron lugar en esta época, en la que coincidiría con otros poetas de tendencias semejantes, unos virtuales e imaginarios novísimos de esta realidad del personaje en la que, tal vez, también alguien escribiera una oda a Venecia:

¡El salón de espejos vénidos y columnas toscanas,
la dama Graffi que tocaba la espineta oscurecido
y tenía un hijo con alas al que llamaba *Chat de-lys...*!

Quizá también por ello el yo lírico del poema «Dama» (*Marginados*) conoce a una inteligente anciana italiana que posee un libro suyo y desea lo firme: «Lanzó una carcajadita, risueña, achampañada. / Fírmeme el libro». De sus estancias italianas ya nos ha informado el personaje en poemas anteriores, como «Parusía impura» (*Hymnica*) e «Intento rehabitar la dicha» (*La muerte únicamente*). Es un dato que aproxima al yo lírico del poema de

⁷⁰ Compárese este verso con el «rumor de besos y batir de alas» de la rima X de Bécquer, pasando por el «rumor de pasos y batir de alas» de «Canción para ese día» de Gil de Biedma.

Asuntos de delirio al de libros previos. Igualmente ocurre en el poema «Costura propia»: «He ido muchas noches ataviado de tristeza, / hundiéndome el mundo a cada rato, / fingiendo entre los amigos que me interesaba algo....». La misma tristeza que acompañaba al yo lírico de poemas como «Esa querida atmósfera de tango hacia las tres» y «Muy señor mío» (*Huir del invierno*), o «Meditación de otoño» (*La muerte únicamente*), entre otros: «y echando la capa sobre el hombro, altivo y triste, / abandone el ruido del burdel, y salga nocturno y solitario». Es el dolor que le invita a refugiarse en el sueño del no ser, a volver a la madre:

Sólo sé que cuando voy ataviado de tristeza
quiero enraizarme en el sueño,
bogar en un río de calma
y susurrar junto al silencio: Dame la mano, mamá, ya he
vuelto...
(*Asuntos de delirio*, Costura propia).

Es lo que deseaba el personaje *Villena* en «Como en seno materno» y «El enigma de Edipo» (*Huir del invierno*):

Así, blandamente ovillado en una paz silente,
mecido en blancas aguas de un sueño que no sueña,
sumido en la penumbra letal del oso blanco,
caído en el largo invierno sin sol, pero sin hielos;

Eres el fondo, el *humus* de la tierra, la patria
original que supera tus manos, un légamo caliente,
sima de la materia sensitiva. [...]
Maravilloso ser, exactamente, cuyos brazos me abrazan y me cuidan.

Como aquel personaje *Luis Antonio de Villena*, también el yo lírico de «Deslízate» (*Asuntos de delirio*) es un hombre de apariencia frívola y lujosa, tenaz gesto de una rebeldía desencantada:

Por más que, si lo hubiere, aparentes columnatas erguidas,
procesiones de fasto, brillo, facundia, amores tolerantes,
en verdad —hacia dentro— eres como un ladrón, un bebedor
de cócteles sombríos. En la noche te nutres de olvido
y de trastorno, acudes a las cuevas de las brujas, comes
el pecho dulce de los que nada esperan, te reclaman, te
limpián.

La actitud de este yo lírico asimilable a *Luis Antonio de Villena* es la misma que la del abate en «Investiga la ciencia del dolor»:

Pero, puesto que es imposible rectificar la memoria,
 decidí, amigos, cubrirme de ciencia y de cinismo.
 El abate que sólo ama los vinos caros
 y frecuenta burdeles oscuros
 y la carne limpia como una prosa de Marco Tulio...

Algunos poemas, por tanto, caracterizan a un yo lírico que bien podría identificarse como *Luis Antonio de Villena*, relacionable también con el abate. Obviamente, esto abre la posibilidad de homologarlo a los demás personajes y al yo lírico que tan longevidad les acompaña en *Celebración del libertino*. Especialmente interesante respecto a esto es el texto «Una vida muy larga, muy misteriosa». En él, el yo poético Luis narra su encuentro con Gustavo Sendón, y las palabras que este le dijo:

Algún día —como en silencio le prometí—, habré de contar la historia. Baste ahora recordar que una tarde (ya anochecido) me dijo: No creo, Luis, que te sorprenda nada de lo que teuento. Soy demasiado viejo, y lentamente, me estoy decidiendo a morir...

El personaje relata a Luis su vida, sus transformaciones desde el abate Gaetano al pintor Aludra para luego derivar en Sendón. *Celebración del libertino* es un texto con aspectos muy cercanos a la novela. Aparecen varios personajes que se van encontrando (D. Antonio Pascual, Hobbes, Sendón, Luis, la condesita Guardi-Ruggiero, Edith Sitwell, etc.) y, a través de las peripecias del abate, Aludra y Sendón, se va construyendo una extraña trama. La situación de Luis en esta pseudonovela viene dada por este texto, «Una vida muy larga, muy misteriosa», el único en que es nombrado explícitamente. Caben dos posibilidades básicas respecto a su situación. La primera hace de Luis un personaje más. Del mismo modo que Sendón ha ido conociendo en su vida a otros personajes, ahora, en 1974, poco antes de morir, conoce a Luis. Por tanto, este sería el único texto enunciado por Luis, en una serie de poemas enunciados por otros personajes que se mueven en la misma realidad imaginada que él: Sendón, el abate, el misterioso yo lírico, etc. Luis está en la misma estela vivencial y moral que estos extraños y nada convencionales seres, y eso lo hace digno depositario y continuador de la lucha vital que Sendón le cede:

Empezó contestando a mis preguntas de aparente alumno aplicado, y no tardó en darse cuenta (imagino) que sin saberlo, pertenecía yo a su estirpe. [...] No tengas miedo ninguno. Tóma esta sortija, en algún dedo te habrá de caber... La vida está condenada. Y sólo quedará lo que no quede. Disfruta, conoce y empápate de ti, que eres jubilosamente rico en posibilidades. Ellos

están alimentando el Daño y no habrá remedio para nadie, pero acaso puedas salvar el recuerdo, el sueño para otro futuro.

Fue lo que Gracián le otorgó al abate, y este a su vez al yo lírico, siempre presente:

Me contó el abate, que una noche
se le había aparecido el padre Gracián,
el mismo Baltasar Gracián, a quien él
solía leer —como yo— muy fruitivamente:
[...]
Y esto me lo narró Gracián, óyeme bien,
[...]
Su bendición me dio. Yo te la extiendo.
Que sigamos buscando, que no tengamos miedo...
Que la tiniebla amemos por tiniebla.
Y el esplendor, no más, por su principio
(*Celebración del libertino*, Dalmática con lechuzas y gatos).

Desde esta perspectiva, todos los personajes —el abate, Sendón, el yo lírico, Luis, etc.— están en igualdad de condiciones, como producto de la instancia que los crea. Hay que recordar que el punto de partida de este estudio es la distinción entre texto como espacio enunciador y personajes emisores —el yo lírico entre ellos— en el espacio del enunciado. Si estos personajes son considerados equivalentes, todos serían entes imaginados por el texto que se manifiesta a través de ellos.

Hay otra posibilidad. El texto «Una vida muy larga, muy misteriosa» ocupa una posición central en el libro (hay veintiún poemas antes y veintidós después. En el índice está diferenciado de los demás poemas por letra cursiva). Es explicativo de los demás; gracias a él las relaciones entre los personajes que fluyen en todo el texto cobran una coherencia. En este sentido, no deja de asemejarse a la estructura-marco de tantas novelas en las que un ficticio personaje se presenta como editor de una obra literaria ajena. Sería un marco invertido, pues el texto no antecede al resto de la pseudonovela, sino que aparece en la mitad. Luis sería ese personaje editor que engañosamente presenta su propia obra —«(imagino)», dice, y sería una pista— como de otro personaje, aquí Sendón, al que presentaría falsamente como verdadero escritor de los poemas, independientemente de las formas personales que cada uno pueda presentar (sin embargo, en ningún momento dice Luis que Sendón le dejara su obra). Según esto, el texto no se proyecta en varias formas personales que sean la misma, sino en una única: *Luis Antonio de Villena*, escritor de lírica, que se

desdobra en multitud de personajes. Es decir, mientras en la primera posibilidad Luis y los demás personajes tienen un mismo rango como imaginados, en la segunda, Luis sería un ser imaginado a su vez creador de los demás (personajes y yo lírico). Los tres personajes fundamentales también pueden ser un desdoblamiento del yo lírico, siempre oyente de ellos, en una especie de *mise en abîme*). Pero todos son, en una u otra posibilidad, desdoblamientos de una única fuente textual, que unifica al desdoblarse, al reflejarse a sí misma en todos los enunciados, a todos los personajes y yoes poéticos que aparecen. Tras la estructura novelesca hay una fuerza textual que defiende el lugar de la lírica.

El poema «Una transformación muy íntima» (*Asuntos de delirio*) es una alegoría de la defensa de este espacio lírico. En este texto se muestra una conciencia que se concibe a sí misma como «yo» («me despierta a mí», «mi interior»); un yo dividido en dos caracteres opuestos y complementarios: un Luis erudito y otro salvaje e instintivo. «Abajo —en el jardín— el sátiro folla al nuevo jardinero / y un discípulo argumenta sibilino sobre el mundo de los humanistas...». Tras el yo lírico Luis Antonio, que se proyecta en dos «él» o personalidades distintas, late una concepción del espacio de la lírica.⁷¹ El espacio de la lírica es el del lugar desde donde surge la proyección, el desdoblamiento en tantos «yo, tú, él» de monólogos (de un personaje o del yo lírico) y poemas narrativos, soliloquios, etc., cuyas voces remiten a una única instancia que rige la analogía entre los distintos personajes, interdependientes en su dependencia de esa fuente imaginativa o lugar de la lírica.

Se hallan declaraciones explícitas en *Celebración del libertino* de este concepto metapoético. El título del poema «La lírica vence a la narrativa» es suficientemente explícito.⁷² Sus versos lo confirman. El abate Angelis se

71 Un desdoblamiento semejante se da en «Príncipe y atleta, levemente oriental». También el yo lírico que se dirige a su gato en «Declaración de caridad a un gato que soy y tengo» («me desdoble de ti») expresa la misma simbolización de la lírica, que da un paso más: si el yo lírico se desdobra en gato, el texto se desdobra en un yo lírico.

72 No solo este título. Los títulos —algunos claramente irónicos— denotan frecuentemente el carácter de creado, imaginado o concebido que tienen el poema, los personajes y acciones que aparecen en él. Pusimos como ejemplo el de «Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío». Pero también en *Marginados* tiene el título «Madrugada en Madrid. Agosto, 1990» cierto tono de acotación. Títulos de poemas con referencias a cuadros, retratos, etc., abundan en lo mismo; lo que leemos es producto de una imaginación creadora: «San Baco, de noche, se aparece a San Sergio», «Autorretrato de un viejo, al estilo siénés de Doménico Beccafumi», «Modelo austriaco, joven, tendido sobre piel de leopardo, desnudo. Tripolitania», «Blue movie», «Un cuento en azul».

dirige al eterno yo lírico oyente: «Y si te lo cuento ahora —continuó el abate— / es para poderte retratar al espíritu en el instante mismo / del tránsito, la desolación o el rendimiento...». Ciertamente *Celebración del libertino* es una novela, pero vencida por la lírica. Es la forma de expresión que el espacio de la lírica utiliza para exteriorizarse. La pseudonovela es lo imaginado por este espacio, y no consigue anularlo. En «Sendas y sendas perdidas», el yo lírico —y con él, identificados, Luis, Sendón, el abate, etc., pues todos son el mismo—, como ente imaginado que es, se confiesa a sí mismo que es proyección de otro y que la duración de su vida es el progresivo desarrollo de una novela:

Quieres nuevos días y rostros nuevos.
 Abierto conocer, es decir, nuevas aventuras.
 Las novelas avanzan. Incluso en los poemas épicos
 los héroes ascienden a la Luna y dejan la corte más galante...
 [...]
 Quizá tengas ya algo de creado personaje.
 Quizá renazcas: las canas te están desapareciendo,
 naturales,
 y el tiempo pasado no te trae tristeza...

Rejuvenece el yo lírico en otros personajes que, como las vidas múltiples de Sendón, son él mismo. Es llamativa la afirmación de Aludra, que, anticipadamente y no por casualidad, sabe de Sendón, puesto que es él mismo en el futuro, rejuvenecido. Y, aún más allá, iguala a los dos con ese yo lírico que siempre les escucha, como uno se escucha a sí mismo:

Paulik reposa en una foto, en los jardines de Bizerta,
 sobre púrpuras antiguas, en fulgor meridiano...
 No sabe que yo vivo aún de su vida.
 Ni que usted —o el señor Sendón—
 viven también del verso de sus esbeltas piernas...
(Celebración del libertino, Modelo austriaco, joven...).

Las piernas son versos y en versos viven los tres —o solo uno— personajes. Por eso la afirmación del «Mendigo del caballero Aludra» explica que la búsqueda se realiza a través de muchas vidas, como la búsqueda lírica se realiza a través de las vidas imaginarias de muchos personajes: «Hay que llegar. Y eso es mancharse y temblar y dudar. / Llegar después de vidas que pueden ser una sola...».

Los personajes de novela son independientes entre ellos y no son correlatos de conciencia textual superior ninguna. Los de la lírica, sí; hasta

tal punto el pensamiento que los crea se superpone críticamente, irónicamente, que su presencia los determina a pensar que, más que personajes —que viven su ficción como realidad, al igual que los lectores juegan a leer la ficción como realidad—, son actores desarrollando una obra imaginaria. No se pierde nunca la presencia creadora, que constantemente recuerda que estamos ante algo imaginado; y, si esta lucidez no se disipa, la ficción no llega. Por ello, la aseveración del abate —tan cercana a las de *Luis Antonio de Villena*, como vimos— en «Investiga la ciencia del dolor» expresa, efectivamente, el dolor que subyace al comportamiento frívolo, pero expresa asimismo la conciencia creadora latente bajo los discursos que él, como personaje —mejor: actor—, expresa: «Y cuando lanzo dicterios, cuando me finjo alegre, / cuando disputo silogismos, soy un actor / que devuelve su estampa al conocimiento...». El conocimiento, el pensamiento, mira efectivamente su rostro en la estampa que el abate, como un espejo, conforma.

El autor real, Luis Antonio de Villena, también lo cree así: «De algún modo el libro conlleva —no es— una novela escrita en poemas: No una novela en verso, sino poemas que presuponen una arquitectura novelesca, como las vidas» (*Celebración del libertino*, Epílogo). Es una estructura novelesca que no llega a ser novela, vencida la condición indispensable de esta —la ficcionalidad, la suspensión de crítica— por la presencia del espacio del texto.

La analogía entre todas las voces, reflejos, ecos de esa sola Voz sin voz que es la esencia lírica, es extrapolable al conjunto de la obra poética de Villena. En «Amigos imaginarios» sostiene el personaje Tennessee: «¿Les gustará esto a los lectores? / La dama de *Sweet bird...* soy yo, como Blanche...». La dama de *Sweet bird*, como la Blanche de *Un tranvía llamado deseo*, son el personaje Tennessee, el cual en la realidad imaginada (como en la extratextual) es su autor.⁷³ Y puede ser ellas porque en el espacio textual, el espacio creador, confluyen todos los pensamientos que se identifican, se ven reflejados en los desdoblamientos que esos personajes —la dama, Blanche— encarnan. Y el primer pensamiento del lugar textual es el del primer lector, el autor real, aquí Tennessee, autor real en una realidad imaginada. Y la voz de su conciencia creadora hecha texto será luego las voces de las conciencias imaginativas de quienes lean sus textos.

Naturalmente, este Tennessee es también creación del texto enunciador del poema. Este se proyecta en Tennessee porque creó asimismo, como aquél, un «Sweet bird of youth» (*Syrtes*):

Of splendour in the grass, of glory in the flower

W. Wordsworth

Como el personaje Tennessee dice que él es todos sus personajes, también el texto de esta lirica completa señala que es Tennessee y, con él, todos los demás, desde el yo lírico de los primeros poemas de *Sublime Solarium* y *El viaje a Bizancio*, al yo lírico caracterizado *Luis Antonio de Villena* y hasta este último Sendón. Amigos imaginarios. Todos son creaciones del texto que imagina el poema, que lo desenvuelve a medida que avanza en su lectura.

SEGUNDA PARTE
LOS TRASFONDOS SIN FONDO

CAPÍTULO TERCERO

LA RED DE AGUA

I. El espacio doble

Tras seguir al yo lírico-personaje *Villena* en su afán de identidad por la escritura, tras ver los lazos que mantiene con las voces de sus poemas y, desde el otro lado, con un escritor real llamado *Villena*, el análisis se centra ahora en su difícil relación con el cuarto actor de esta tragedia dionisiaca: el texto.

Cualquier fruto de la mente es invención imaginativa: «Es imposible concebir un pensamiento sin imaginación. El patrimonio de nuestra imaginación es en realidad todo el patrimonio de nuestro pensamiento» (Chateau, 1976, p. 281). Los textos denominados científicos, que buscan una adecuación con la realidad, no son menos imaginativos por ello. Diversos constructos se van sucediendo, formando así una imagen de la realidad más o menos útil: «El conocimiento es un rehacer y no un referir, el descubrimiento de leyes físicas implica también su diseño. [...] lo que nosotros llamamos “realidad” es un constructo en el dominio cognitivo de sistemas autopoéticos» (Pozuelo, 1993, pp. 96-98). No obstante, las convenciones socioculturales tienden a calificar las creaciones de la mente como productos de la imaginación o de la razón. Los primeros son imágenes, los segundos, ideas: «el pensamiento lógico normal, ese pensamiento cotidiano que nos persigue siempre, también es perfectamente imaginario, pero estamos demasiado familiarizados con él para darnos cuenta de ello; llegamos a considerarlo lo real, [...] no aplicando la noción de imaginario más que en los casos que plantean un problema» (Chateau, 1976, p. 224).

De modo que la recepción de un texto como literario depende de valores adquiridos por el ser humano instalado en una sociedad: «Que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como un texto literario depende de *convenciones* sociales o históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura» (Van Dijk, 1987, p. 176). Por estas convenciones, se reserva el rasgo de imaginativo a todo texto literario («Tomamos los documentos literarios como *realidades de la imaginación*, como productos puros de la imaginación», Bachelard, 1998, p. 195), mientras que se juzgan como reales o no literarios aquellos a los que se niega el carácter de imaginativo:

El hablante inmanente de los géneros oratorios, históricos, científicos, filosóficos, ensayísticos, epistolares, está subordinado al autor, y éste, comprometido a aquél, pues el autor de tales obras comunica lingüísticamente sus opiniones, deseos, descubrimientos, reflexiones, recuerdos, etc. Las frases de tales textos son auténticas y reales, frases reales del autor. Estas frases pueden ser, con buen sentido, enjuiciadas en su verdad o falsedad, como en su sinceridad o deshonestidad: son reales. [...] Tales géneros no son poéticos, no son estrictamente literarios. Entre ellos y la poesía, media la diversidad de lo real y lo imaginario (Martínez Bonati, 1972, pp. 153-154).

El receptor lee con distinta actitud, debida a factores institucionales, un texto que recibe como literario y uno que no lo es. De hecho, tal como explica Martínez Bonati, el hablante inmanente del texto y el autor real son considerados idénticos por el lector en los textos no literarios, no así en los literarios. En un caso existe un compromiso del autor con el texto que es resultado de una actitud convencional de lectura. En el otro caso, la recepción lectora ante lo literario transforma al texto. El lector hace surgir del texto y dentro de este un espacio que no se crea en el texto no literario, y que va a convertir el texto en un discurso doble. Martínez Bonati ejemplifica bien esta instancia inserta en el texto literario:

Si relato a alguien un diálogo que he tenido con un tercero, y en estilo directo digo: «Él ha dicho: "Pedro es mi amigo"», la frase «Pedro es mi amigo» que *yo* pronuncio hic et nunc como parte de mi relato, no es una frase real auténtica, sino el representante de una frase real auténtica de aquél tercero (ibíd., p. 127).

Entre la enunciación de un autor real y el texto enunciado que el lector lee hay un espacio que permite que el texto no sea interpretado como enunciado por el autor, sino por otra entidad. Espacio necesario, porque, si no se supusiese, la distinción receptiva entre un texto «real» y uno

«imaginario» sería imposible. Este espacio intermedio es el de «Él ha dicho». La aparición de este espacio duplica el texto en un doble discurso:

Entre el signo sensible lingüístico (meramente convencional) y la cosa significada, media la significación inmanente (no meramente convencional, sino mención in specie de la cosa). La frase que es representante de otra, no significa de este modo, y por eso puede decirse, en este sentido, que no es signo lingüístico. El género de su ser signo, es otro que el del signo estrictamente lingüístico; es el mismo, en cambio, de las artes plásticas representativas, del retrato, etc. (en tanto estas suertes de configuraciones son consideradas signos de los objetos que representan). Estas frases reproductoras parecen ser, pues, frases, sin serlo de verdad. Las llamaremos, por ello, pseudofrases. Ahora bien la posibilidad, así testimoniada, de pronunciar (o escribir) frases que no son tales, sino representantes de auténticas frases, permite poner en el ámbito de la comunicación *frases imaginarias*. Esto es, nos es dado pronunciar pseudofrases que representan a otras auténticas, pero irreales. La virtud de la pseudofrase es hacer presente una frase auténtica de otra circunstancia comunicativa (real o imaginaria). Comprender la frase así representada (es decir, hacerse cargo de sus dimensiones semánticas), equivale a imaginar su situación comunicativa, a *imaginarla en su situación comunicativa* (ibíd., p. 28).

En un texto literario encontramos, por tanto, un espacio de enunciación o instancia enunciativa que enuncia una pseudofrase que representa otra frase emitida en otras circunstancias discursivas. En definitiva, lo que encontramos es un espacio que crea frases (pseudofrases) que son imágenes de otras (frases imaginarias): enunciados imágenes de otros enunciados, emitidos a su vez por otra instancia emisora. El texto literario es un enunciado-imagen que busca transformarse en un enunciado-objeto imaginado. Ambos enunciados implican dos instancias enunciadoras reflejas. Así, el texto se transforma en dos discursos especulares.

El texto literario es, pues, imagen: «La frase literaria es, ella misma, en todo sentido esencialmente pura imagen» (ibíd., p. 73). El texto como imagen es el centro de un constructo cuyas capas superpuestas iremos levantando.

El texto-imagen es representación, texto que representa otra cosa. Como tal representación, el texto se compone de dos aspectos, aquello que es representante y aquello que es representado: «la dualidad de la representación y lo representado es una dualidad fenomenal *interna* de la representación» (Martínez Bonati, 1992, p. 106). La obra literaria implica también esta dualidad: «*la obra* [...] impone la necesidad de com-

prenderla como la unidad de representación real y objeto representado» (ibíd., p. 173). La representación (el representante), a su vez, se compone de dos partes, que se suman al objeto representado: «hablaremos de (a) representación material o ícono de la representación, (b) imagen representativa o representación imaginaria y (c) objeto o individuo representado» (ibíd., p. 97).

Si partimos del principio que vimos anteriormente: que la frase literaria es representante de otras frases, lo que encontramos en la palabra literaria es, primeramente, la palabra enunciada (por la lectura del lector, por ejemplo), que implica, en este sentido, una sonoridad (mental u oral). Esta sonoridad remite a la palabra-imagen. Es lo que Sartre denomina *analogon*:

La imagen es un acto que trata de alcanzar en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico que no se da propiamente sino a título de «representante analógico» del objeto considerado. [...] En la imagen mental se trata de alcanzar el objeto como síntesis de percepciones, es decir, en su forma corporal y sensible, pero aparece a través de un analogón efectivo (Sartre, 1964, pp. 33 y 111).

La palabra *analogon* atrae la palabra-imagen, y esta es representación: «la representación, ese marco vacío, va a atraer a las imágenes» (Chateau, 1976, p. 272). Representación de algo que busca objetivarse, hacerse objeto ante la mirada lectora: «l'image, elle, est toujours en train de se faire, pour le créateur comme pour le lecteur, et ne peut donc jamais entièrement être cernée. Tout se passe comme si elle était toujours au-devant de ce qu'elle énonce, et par la insaisissable d'une certaine façon» (Burgos, 1982, p. 58). El objeto busca ser percibido sensorialmente, presentarse como real a través de la irrealidad de una imagen: «el objeto se convierte en objeto representado y, como tal, aprehensible, cuando un determinado sistema de aspectos suyos es convertido en primer plano, en estrato básico, por medio de la estructura representativa» (Martínez Bonati, 1992, p. 58).

La palabra, el texto, es imagen que representa otra palabra, otro texto que se presenta como objeto, es decir, como texto ya no imagen, sino efectivo texto lingüístico. La palabra como imagen se representa a sí misma como signo. Por ello, las pseudofrases de Martínez Bonati son solo iconos, no signos, que reflejan esas mismas frases, ahora sí, en su función lingüís-

tica. Él denomina, como vimos, «pseudofrases» a «los íconos (realmente ejecutados, hablados u oídos, o escritos y leídos) de un discurso ausente, ajeno. En cambio, llamé “frases auténticas, pero meramente imaginarias” al discurso ausente mismo» (*ibíd.*, p. 134).

El objeto es entonces un texto emitido por un hablante —que puede ser meramente una voz objetivada— en unas circunstancias comunicativas, es decir, un discurso. Pero este discurso, aunque auténtico, es inexistente, es lo representado por un texto (idéntico) que es mera imagen. Por lo tanto, el texto literario que el lector lee es solo una imagen (y no un texto lingüístico) que reenvía a ese mismo texto como texto lingüístico, sígnico: «la literatura no es un tipo específico de acto de lenguaje (o un grupo específico de tales tipos), sino la reproducción, en el espacio de lo imaginario, de todos los tipos de actos de lenguaje que ocurren en la vida real» (*ibíd.*, p. 157). Por ello, «cuando se convierte a la palabra tal y como aparece en la lengua interior en imagen mental, la función de signo se reduce a la de imagen, [...] si la palabra es imagen, es que dejó de desempeñar la función de signo» (Sartre, 1964, pp. 34 y 109).

Ahora bien, el texto representado, el texto del otro lado, sí es lingüístico. En este sentido, sus palabras son signos y tendrán un referente, objetos que serán reales dentro del mundo de referencia que este texto levanta al otro lado del espejo. Objetos reales dentro de este mundo, que es, como fruto de un acto de representación imaginaria, imaginado. Mundo imaginado en el que las palabras son signos y los referentes son objetos, cosas. Pero solo dentro de sus límites, del otro lado que el texto-imagen refleja como doble especular de sí mismo.

Por ello hablábamos de duplicidad de los discursos. El texto imaginado, objeto representado por una imagen, es un texto emitido por un hablante imaginado: «Es un discurso que debe ser pensado como uno que emana de una fuente inmediata irreal; tiene que ser comprendido como expresión lingüística de una mente inventada y mágica. [...] un hablante puramente imaginado es imaginado como uno que profiere esas palabras con seria intención asertiva» (Martínez Bonati, 1992, pp. 157 y 165). Texto-discurso que, como habremos de ver, es reflejo de otro texto discurso imaginante. Martínez Bonati habla de

notas materiales intrínsecas de irrealdad. Ellas bien pueden no residir en los objetos imaginados más obvios (los personajes, lugares y sucesos, digamos, de una novela) sino en elementos más próximos a la manera aspectual de la representación: por ejemplo, el narrador o el destinatario implícitos, o el discurso narrativo mismo (*ibid.*, p. 175).

El texto literario como representación es texto enunciado (efectivamente leído), y supone una imagen representativa y un objeto representado que es un discurso imaginado. Es la pseudofrase como representación de la frase imaginaria. Pero todo ello pertenece al texto como enunciado, como texto que es enunciado efectivamente en la lectura. La pseudofrase es sonora. Palabras que se hacen voz. En el esquema de Martínez Bonati que veíamos anteriormente, el texto enunciado corresponde al ejemplo «Pedro es mi amigo». Pero veíamos que, para que esta frase sea pseudofrase y a la vez frase imaginaria (ambas son la misma, el mismo texto, el mismo enunciado), había un espacio enunciativo que no era el del autor real. Era el espacio de «Él ha dicho». El texto, como enunciado que contiene una imagen y un discurso imaginado (un hablante imaginado, un receptor imaginado, un mundo imaginado), necesita de un espacio enunciador que haga de él un texto literario. Es este espacio el que intentaremos rastrear ahora.

El texto es un enunciado que lleva latente e inmanentemente las condiciones discursivas que lo generan. No nos referimos ahora al discurso representado, emitido por un hablante imaginado, pues este discurso es el contenido del propio texto como enunciado. Nos referimos a las condiciones que generan el texto como representación. El texto es un mensaje aislado, no inserto en una situación de comunicación. Sin embargo, contiene en sí las condiciones que hacen de él un discurso: «La frase conlleva una situación comunicativa inmanente [...] Lo asombroso [...] es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos [...]. *Tal es el fenómeno literario*» (Martínez Bonati, 1972, pp. 115 y 130). Efectivamente, son las pseudofrases, las frases-imágenes, las que contienen y despliegan las condiciones que hacen de ellas ya no solo texto, sino discurso. Un discurso que genera imágenes, frases-imágenes. Este carácter imaginario del texto generado en un marco imaginativo de enunciación es el rasgo característico del fenómeno literario: «El discurso imaginario es la poesía misma» (*ibid.*, p. 132). Como señala R. Ohmann: «el discurso es el género de la literatura» (Ohmann, 1987a, p. 15). Lo literario no es el men-

saje, sino el texto que va más allá de ser mero mensaje, el texto que contiene los actantes que lo hacen posible.

De esta forma, el enunciador surge, brota del texto, creando un espacio textual más amplio, el del texto como enunciador, como lugar desde el que se genera el texto como enunciado (y que a su vez contiene un discurso imaginado, como ya vimos). El texto obliga a la aparición de una instancia que lo enuncia, «una “instancia de la enunciación”, o sea, una intervención de un sujeto ajeno al enunciado, pero en cierto modo presente en el tejido textual más amplio» (Eco, 1987, p. 88). El texto como representación, como pseudofrase, remite a una instancia que lo crea, es indicio de un espacio creador de frases-imágenes, enunciador de estas imágenes: «la frase, como momento sensible constitutivo de la acción comunicativa, es indicio de ésta y, a través de ésta, del actuante como tal actuante» (Martínez Bonati, 1972, p. 108). Por ello, el texto literario engendra en sí el discurso que lo genera.

El texto —mensaje— lleva en sí los factores de comunicación, pero necesita ser actualizado por medio de la lectura. Por ella el texto se transforma en discurso. Necesita ser enunciado para ser y, a la vez, es él el que guía y arrastra el acto de enunciación lectora:

Todo proceso de recepción supone una identificación con el proceso de enunciación textual, de acuerdo con el principio fenomenológico del acto de lectura como reactualización del acto de creación. [...] Quede claro que el acto de lectura consiste en la reactualización no del acto empírico de escritura sino del acto textual de enunciación. La identificación de enunciador y enunciatario en la fusión de los procesos que ambos protagonizan se produce en el momento de la lectura del texto (Paz Gago, 1999, pp. 119-120).

El marco en el que se produce el discurso cuyo mensaje es el texto-imagen, la pseudofrase, es entonces la mente lectora, o, como señala Martínez Bonati: «La “situación” de todo poema es sólo, simplemente, el ámbito del espíritu» (Martínez Bonati, 1972, p. 130). El espacio de lo literario, el espacio generador de imágenes que son las pseudofrases leídas, es la propia mente del lector, elaboradora de imágenes, del texto-imagen leído, enunciado. Es la imaginación lectora la que enuncia el texto-imagen. Imagina, crea frases-imágenes, texto-imagen, pero llevada por el propio texto objeto de lectura. La imaginación actúa impelida por lo mismo que imagina, por el fruto de su imaginación:

En razón de la extraña invasión de mi persona por los pensares de otro, soy un yo a quien le está dado pensar un pensamiento que sigue siendo ajeno. Soy el sujeto de pensamientos que no son los míos. Mi conciencia se comporta como conciencia de otro que yo (Poulet, 1997, p. 208).

La mente se deja llevar por el texto, como Poulet indica. El texto a su vez necesita de la mente para hacer, de las palabras, voz; pero el auténtico enunciador es el propio texto. Es el que genera el espacio que dijo «Él ha dicho». El esquema de Martínez Bonati da lugar a ese doble espacio del texto como enunciador («Él ha dicho») y del texto como enunciado («Pedro es mi amigo»). El primer espacio es el del texto como creador de representación, y el segundo es la representación en su doble aspecto de lo representativo y lo representado. Es el texto el auténtico enunciador: «la producción de sentido es [...] una actividad del texto» (Talens, 1983, p. 79).

Este espacio enunciador, que surge del texto y cuya existencia lo convierte en texto literario, contiene los actuantes del discurso imaginativo (no debe confundirse con el imaginado) y es parte de la estructura del texto: «En la literatura, la situación comunicativa lingüística, en sentido estricto, es la estructura interna de la obra» (Martínez Bonati, 1992, p. 145). Situación comunicativa, pero creadora de imagen de lenguaje, imagen que se transforma en lenguaje-objeto, como se vio más arriba.

Duplicidad del texto, como enunciador y como enunciado, y duplicidad de discursos, en el plano de la enunciación y en el plano del enunciado. Más allá del texto como enunciado se levanta, pues, el necesario espacio, al que se le puede aplicar como próxima la noción de paragrama: «el conjunto del lenguaje poético concebido como una *espacialización* y un tipo especial de relación entre secuencias, que lo distinguen de la organización lineal, significante-significado, implicada por la concepción del signo lingüístico» (Mignolo, 1978, p. 111). El engranaje entre ambos planos, que es la esencia literaria, son las relaciones problemáticas entre ambos espacios. Son sus desencuentros los que otorgan a la obra la complejidad y la fascinación de lo literario. Van Dijk los denomina macro y micronivel, y afirma que solo en la unión de ambos se encuentra lo literario:

La función pragmática de los textos literarios [...] sólo se ha definido en el macronivel. Esto es, el texto solamente posee una función «literaria» cuando es considerado como un todo. Puede muy bien darse el caso de que en el mi-

cronivel de las respectivas oraciones se ejecuten otros actos de habla, como, por ejemplo, afirmaciones, preguntas, peticiones (Van Dijk, 1987, p. 85).

Literatura como espacialización, entonces. Hemos visto someramente el plano del texto como enunciado, al tratar de la representación, y se volverá a ello. En el siguiente afán de caracterizar el plano enunciador del texto, nos hundimos en el espacio infinito de lo literario, agujero negro que todo lo absorbe y donde todas las interpretaciones son aniquiladas en su indiferenciador abismo. Todo se puede decir de este espacio, porque todas las contradicciones se disuelven en su magma.

El texto literario como origen de representación es un lugar, un espacio marcado por su indeterminación, el lugar donde caben todos los contextos discursivos, que «devient le point de fuite pour une pluralité de contextes simultanés» (Stierle, 1977, p. 438), porque en realidad no hay ninguno: «Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias, que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar» (Martínez Bonati, 1972, p. 130). El texto es el espacio vacío de la creación imaginativa: «Espace du texte, lieux de l'Imaginaire» (Burgos, 1982, p. 63).

La imaginación es la creadora de la representación por las imágenes. Tras el texto como representación, como enunciado, late una imaginación que lo sostiene, que está en el texto como espacio, pero que transciende al texto como enunciado: «l'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation» (ibíd., p. 45). E imaginación es conciencia: «podemos concluir que la imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en cuanto que realiza su libertad» (Sartre, 1964, p. 230). Conciencia imaginativa la que crea las imágenes, la que genera el enunciado literario como representación:

Estamos [...] en un mundo irreal, concebido por una potencia subjetiva que tiene como característica principal fabricar, en el interior de sí misma, imaginario. Sólo puede comprenderse pues dicho imaginario partiendo de un imaginante y rehaciendo el mismo acto de imaginación que él. [...] La literatura [...] es [...] un conjunto de imágenes que hay que aprehender en el acto mismo a través del cual la conciencia imaginadora los genera (Poulet, 1997, pp. 151-152).

Conciencia imaginante la del espacio literario textual, que hay que actualizar en cada lectura:⁷³ la conciencia del lector se deja invadir y actualiza la del texto. El espacio creador, enunciador, del texto es también una conciencia, que no se limita a generar imágenes sino que se presenta a sí misma como auténtica enunciadora; el texto se presenta como generador de sí mismo. Como veremos, el texto imaginante establece relaciones con el texto imaginado, y no deja de mostrarse implícita o explícitamente como la fuerza que está detrás del enunciado leído. No se limita a lanzar un enunciado (y, en él, un discurso imaginado): se representa como espacio abismal que oculta todos los discursos imaginantes, espacio del que el texto enunciado es solo una débil y fantasmagórica imagen. Así pues, el texto es conciencia:

Tal es la situación particular de toda obra que yo hago vivir o revivir, poniendo mi conciencia a su disposición. No sólo le doy así una existencia, sino también el sentimiento de la existencia. Así que no debo dudar en reconocer que una obra literaria, mientras opera en ella ese soplo de vida provocado por la lectura, se convierte ella misma, a expensas del lector cuya propia vida anula, en una manera de ser humano, es decir, en un pensamiento consciente de sí mismo y en trance de constituirse como el sujeto de sus objetos. [...] La obra es ante todo conciencia de lo que presenta. Es verdad que sin la ayuda de las realidades objetivas formales así presentadas, dicha conciencia correría el gran riesgo de no poder presentarse ella misma. Pero el hecho es que se presenta, [...] guardémonos una vez más de confundir esta conciencia inherente a la obra con la conciencia del autor o con la del lector (*ibíd.*, pp. 211 y 221).

El lugar textual de la enunciación no es solo el espacio imaginante que se desdobra en la representación de un discurso paralelo, emitido por un hablante (que no siempre adquiere corporeidad, puede ser solo voz), otro imaginado y reflejo. Es también expresión y glosa sobre la propia representación por él creada. Es conciencia de sí como lugar de creación, y conciencia de la imagen provocada: «si formamos una segunda conciencia o conciencia reflexiva sobre esta conciencia imaginante, aparecerá una segunda especie de conciencia: la creencia en la existencia de la imagen» (Sartre, 1964, p. 112).

73 Por ello, es el lugar en el que algunos estudiosos sitúan la fuerza ilocutiva del texto, que invita a imaginar al lector. Así lo hace Levin (1987), que integra una estructura profunda como una invitación a imaginar, o el propio Martínez Bonati: «El carácter de la apelación es, por cierto, en el ámbito del arte, teórico y no práctico: “¡Ved!”, “¡Tened conciencia de vosotros mismos!”, “¡Sed!”, o, simplemente, “¡Jugad!”» (Martínez Bonati, 1972, p. 168). Es también, por lo mismo, ese espacio donde se ha querido situar a un supuesto autor implícito textual.

Por eso mismo, el espacio enunciador textual es el lugar que vuelve sobre lo enunciado y lo critica. Martínez Bonati lo ejemplifica con la ironía en la narrativa, pero la representación de un discurso imaginado es extensiva a otros géneros, como veremos:

¿Dónde ubicar aquella *ironía* que [...] es parte esencial de la obra, y *no* es tono irónico del narrador, sino óptica total, que distancia e ironiza al narrador mismo junto con *toda* la situación comunicativa imaginaria? (Martínez Bonati, 1972, p. 190)

Un espacio que crea representación y que vuelve sobre lo creado. El espacio enunciador del texto, el espacio de lo literario, es el lugar de la mirada. Es el lugar desde el que la imaginación mira su obra y la sabe ajena, inaprehensible, otra. El espacio que busca salir de sí para unirse al objeto creado (y veremos que el deseo es mutuo) que lo llene, que cumpla el vacío de su soledad imaginante. Hueco cóncavo que busca llenarse de la convexidad de su reflejo, que hace evidente la indeterminación, la (re)flexividad del discurso imaginado, porque este es solo una faceta, una cara (des)dibujada de su no-rostro:

L'identité du discours est mise en perspective par des discours parallèles, des discours d'arrière-plan, dans des multiples directions, où le sens du discours se ramifie et ouvre à perte de vue des connexions ou des virtualités relationnelles non thématisées mais implicites. Ce n'est jamais que dans un sens relatif, et non pas absolu, que les discours sont pourvus d'une identité. [...] La frontière de texte et, au-delà, celle du discours, admettent discours parallèles et antidiscours, dont la gradation en perspective est infinie (Stierle, 1977, p. 427).

Porque, efectivamente, existe la frontera del espejo, de la imagen. Los espacios discursivos de ambos lados buscarán su identidad a través del espejo, al que desean transparente, pero que solo devuelve la propia mirada, el propio deseo:

[...] la conciencia se ve aquí condenada a tomar conciencia de su objeto sólo a distancia [...] En una palabra, es pura *mirada*. [...] Mirar no es poseer. Es detenerse ante la barrera, deslizarse por la superficie. Es situarse fuera para no contemplar más que un exterior —quizá trucado además—. En resumen, en la búsqueda del *ser*, es encontrarse desorientado por el *parecer* (Poulet, 1997, pp. 176-177).

La conciencia lectora, invadida por la conciencia reflexiva del texto, participa de esta mirada sobre lo imaginado. Y su propia conciencia es

también mirada sobre sí misma prestada a la imaginación del texto: «Dicha conciencia sorprendida, es la conciencia crítica: conciencia de lector, conciencia de un ser a quien le está dado aprehender como suyo algo que sucede en la conciencia de otro ser» (ibíd., p. 212). Esta búsqueda tortuosa del texto por ser tiene lugar, en definitiva, en el espacio imaginativo del lector.

El texto es entonces la representación de un discurso imaginario y, a la vez, la remisión al propio acto de representar por parte de una fuerza imaginante que el texto contiene: «Detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura» (Foucault, 1996, p. 77).

La obra literaria, el texto literario leído, no es solo la representación de un discurso imaginado emitido por un hablante imaginado (narrador, yo lírico, etc.), y que a su vez integra un contenido: acciones, sentimientos, etc. Es además la insistencia en el propio acto de generación de esa representación. Es decir, que si este discurso-objeto representado es discurso lingüístico (el discurso-imagen no es lingüístico, no sígnico, pero el discurso-objeto sí), esto implica que quien intenta reflejarse en un objeto lingüístico es el propio lenguaje. Es el lenguaje quien va a buscarse en el objeto que la imagen representa. Crea una imagen de discurso que remita a un discurso-objeto, en el afán de formar, de objetivar, su propia capacidad discursiva, que, como mera energía creadora, mera fuente, es pura virtualidad, vacía como la conciencia imaginante es vacía sin imágenes, impenetrable como impenetrable es la conciencia. Del mismo modo que la conciencia busca su rostro inexistente en las imágenes por ella creadas, en el otro imaginado, así el lenguaje como potencia se busca en el discurso sígnico, lingüístico, en la multitud de discursos lingüísticos, hijos del lenguaje en cuyos rasgos intenta realizarse, pero que no podrán cumplir el lugar de su padre, que es solo su nombre, el nombre del *lenguaje*:

¿Acaso el mismo lenguaje no se convierte, en la literatura, completamente en imagen, no un lenguaje que contendría imágenes o que expresaría la realidad en figuras, sino que sería su propia imagen, imagen de lenguaje —y no un lenguaje imaginado—, o aun lenguaje imaginario, lenguaje que nadie habla, es decir, que se habla a partir de su propia ausencia (Blanchot, 1992, p. 28).

El texto literario es, entonces, la construcción de un ente representado por el que el lenguaje busca encontrarse, en el que busca mirarse, y ver así su indefinible, infinito rostro: «Obra pues que se encuentra suspendida, no de la existencia del autor, ni siquiera de la de las cosas reales, sino simplemente del acto por el que, al proferirse, el lenguaje se soporta a sí mismo» (Poulet, 1997, p. 198). La obra del lenguaje es el espejo en que este se mira, y que desea atravesar para, como señalaba Poulet más arriba, ir más allá de la apariencia:

Y el poema tampoco está hecho con ideas y palabras, sino que es aquello a partir de lo cual las palabras se convierten en su apariencia y la *profundidad elemental* sobre la que esta apariencia está abierta y, sin embargo, se cierra (Blanchot, 1992, p. 211).

De ahí la duplicidad de espacios textuales. La obra crea el espacio imaginante y el imaginado, limitados por la imagen que los une y los separa. Habla Foucault de «cómo se espacializa la distancia que la obra toma en el interior de sí misma» (Foucault, 1996, p. 90), y que genera el espacio «del lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio» (ibíd., p. 64).⁷⁴ Espacio creador, que genera el texto como enunciado, imaginado, «el espacio profundo es de donde vienen y circulan las figuras de la obra» (ibíd., p. 98).

El discurso representado es la criatura creada por el lenguaje como engendro en que mirarse y conocerse: «son muy curiosamente lenguajes que se representan a sí mismos en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada hasta el infinito. Estos lenguajes sencillos, que nombran y que hacen ver, son lenguajes curiosamente dobles» (ibíd., p. 149). Habrá una persecución eterna y mutua entre ambos espacios, en el ámbito total de lo literario, porque «el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, sino a este espacio del doble» (ibíd., p. 194).

El lenguaje reside en este espacio literario, y desde él lanza imágenes de sí mismo, imágenes de palabras. Por las palabras enunciadas, palabras que serán voces, intentará el lenguaje dar forma a lo informe, a sí mismo,

⁷⁴ Espacio de lo literario lo llamamos anteriormente, que corresponde al plano enunciador del texto y que no hay que confundir con la emisión del discurso por parte de un hablante imaginario, porque este pertenece al enunciado.

a «lo complejo no intuido en su unidad, desconocido; o lo simple-pro-fundo nunca visto. Función de la lírica es hacer visibles estas entidades» (Martínez Bonati, 1972, p. 198). Pero lo visible será mera señal que remite a su origen, pero que no logra ser reflejo fiel de lo que no tiene voz, ni forma, ni límite: «l'image n'est jamais qu'approximation dans la mesure où la réalité qu'elle appelle demeure à jamais absente, secrète et insaisissable» (Burgos, 1982, p. 81). Queda solo una imagen que, respecto a su origen, es solo sombra. El lenguaje se conforma entonces como mero espejismo, vano fantasma que remite a su vacío, su no ser, su incapacidad de desvelarse más allá de las imágenes falsarias que lo denuncian, «lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla» (Blanchot, 1992, p. 42). Así pues, todo texto surge del espacio vacío y ausente del lenguaje, «alrededor de una vacante central —cavidad que no es otra cosa que eso mismo que habla» (Foucault, 1996, p. 207).

La palabra (la frase, el texto enunciado) es entonces imagen huérfana de un vacío. Busca su origen en el no-lugar de la nada. Aquel que pronuncia la palabra (y en el texto hay muchos seres imaginados que pronuncian palabras) persigue el origen de ésta hecha voz (y así buscará también su propio origen), como los trovadores querían hallar el lugar de donde brota toda palabra:

En esta experiencia del tener lugar del lenguaje [...] estaban sin embargo necesariamente implícitas una dificultad y una negatividad que los más radicales de los trovadores [...] no vacilan en concebir como experiencia de una nada. [...] El lugar desde el cual y en el cual adviene la palabra poética se presenta aquí como algo que puede indicarse sólo negativamente (Agamben, 2003, pp. 112-113).

La palabra-imagen representa a su objeto, que es palabra-signo por la que el lenguaje busca reconocerse. Pero la palabra-imagen no puede reflejar un lenguaje originario que es solo vacío. La palabra-imagen no es representación del lenguaje, sino que solo puede remitir a él como origen. En este sentido la palabra adquiere, con respecto al lenguaje, la opacidad del símbolo.

La imagen busca transparentarse en su objeto, perder su condición de imagen para fundirse en un ente que, imaginado, es no obstante percibido como real: «los seres y objetos imaginarios de la obra literaria *son pensados*, desde el principio, con las estructuras con que pensamos natural-

mente los objetos reales» (Martínez Bonati, 1972, p. 218). No meramente los objetos como referencias de los signos lingüísticos dentro de un mundo imaginado, sino esos mismos signos como elementos de un discurso lingüístico que es también imaginado, fruto de una imagen. Es el lenguaje el que busca objetivarse a sí mismo a través de imágenes: «Tal es el poder del lenguaje: él, que está tejido de espacio, lo suscita, lo adquiere por medio de una abertura originaria y lo entresaca para recuperarlo en sí» (Foucault, 1996, p. 199).

Sin embargo, la imagen no logra desvanecerse como tal, fundirse en lo imaginado. En literatura (este asunto se tratará al mencionar algunos géneros) la imagen permanece como señal de la fuerza que la crea: «la subjetividad exteriorizada [...] no ha sido dicha, no ha sido objeto de las palabras, no queda en ellas representada, sino sólo testimoniada, como en una especie de síntoma» (Martínez Bonati, 1972, p. 90). Si hay algo tras la palabra enunciada, palabra-imagen que quiere ser palabra-signo, eso es la imaginación: «l'image nous fait sortir directement de l'énoncé et nous projette au-delà de la pensée, au-delà de ce qui existait déjà de quelque façon» (Burgos, 1982, p. 69), «la conciencia imaginante resulta ser [...] un origen» (Bachelard, 1998, p. 16). Imaginación, conciencia, pensamiento, lenguaje.

El lenguaje inicia así un camino de ida y vuelta por el que pretende conocerse a sí mismo. Se inicia la ruta desde este sujeto enunciador, creador, hacia el objeto creado. Busca aprehender el objeto (derivado de la imagen), percibirlo en su actualidad, para así salir de sí: «La presencia y la voz del otro son experiencias “imaginarias”, pero, con todo, no dejan de ser momentos constitutivos de todo entender» (Martínez Bonati, 1992, p. 132). Entender, alcanzar el objeto, el otro, no es tan solo salir del propio y esclavizador encierro de la conciencia sola para conocer el objeto distinto, sino también para, a través de él, verse a sí misma, conocerse a sí misma: «ir del sujeto al sujeto a través de los objetos» (Poulet, 1997, p. 220). El sujeto necesita del objeto como reflejo en que mirarse, en el que creer reconocer su inexistente rostro: «lo visible es necesario a lo invisible, se salva en lo invisible, pero también es lo que salva a lo invisible, “santa ley del contraste” que restablece entre los dos polos una igualdad de valor» (Blanchot, 1992, p. 140).

Conocer al otro, llegar a ser el otro para, desde el otro, volver la mirada y verse uno mismo. El objeto inicia entonces el camino de retorno. El

objeto que era la palabra-signo⁷⁵ intuye su carácter de palabra imaginada, representada, fruto de una imagen. El objeto, real dentro de su propio mundo, pero sospechando su carácter de ente imaginado, vuelve su mirada hacia su origen, a través de la imagen. Se busca en la imagen que lo representa para, atravesándola, llegar a su origen en el sujeto creador, origen en que encontrar un poso, un atisbo, una semilla de realidad: «las palabras [...] dejan de ser signos para convertirse en miradas, una luz vacía, atractiva y fascinante, no ya palabra, sino el ser de las palabras» (ibíd., p. 172). El objeto, la palabra (efectivamente pronunciada, pero por un hablante irreal), intenta atisbar su origen, su escasa realidad, más allá de la imagen: «Es la palabra que se hace *deseo*, que se confía al deseo para regresar a su fuente» (ibíd., p. 176).

De modo que sujeto y objeto se buscan mutuamente, a través de la imagen. Si por la imagen surge el objeto, si la imagen remite al sujeto creador, ambos necesitan la transparencia, que la imagen se vuelva cristal que deje ver el otro lado, mejor aún, pasar al otro lado. Pero la imagen literaria no es nunca cristal, sino azogue, opacidad de un espejo que no permite ver más que el propio reflejo, la propia imagen. Solo la imagen. Sujeto y objeto chocan con la imagen propia que los separa. El sujeto solo encuentra el reflejo de un vacío; el objeto, la imagen de su irreabilidad. El espejo debería volverse cristal para poder ver al otro, al doble que otorgaría identidad a ambos: actualidad al sujeto, realidad al objeto.⁷⁶ Que el rostro reflejado fuera el rostro de quien está al otro lado. Pero ambos se estrellan contra la imagen de su virtualidad en un caso, o la imagen de su fictividad, en el otro. Porque la imagen no es nunca transparente. La imagen es opaca. Lo es porque no puede representar al sujeto; emerge de él, pero no lo cumple. Es solo una huella, un indicio de la existencia de un misterio que no consigue desvelarse.

75 Más adelante se tratará al objeto no solo como la palabra de un discurso lingüístico pero imaginado, sino también como la cosa que esta palabra designa en el mundo imaginario, como realidad dentro de ese mundo. Ahora tratamos el objeto como discurso, aunque incluya también al objeto como referente del contenido de este discurso.

76 «[...] esta representación de mi amigo presenta cierta ambigüedad, en tanto no es más que una representación; [...] no es ni un perceptor ni una ficción, sino una realidad de un tipo nuevo, un real-irreal [...]. La realidad de este imaginario no ficticio [...] no puede ser verificada inmediatamente con absoluta certidumbre» (Chateau, 1976, p. 192).

El objeto anhela la revelación de su origen; la imagen-símbolo, poder representar aquello que la crea: «El símbolo [...] constituirá eso que los sociólogos llaman *epifanías*, al expresar realidades que no pueden ser percibidas ni concebidas» (Chateau, 1976, p. 240). Epifanía imposible, porque el sujeto —el lenguaje—, que busca descubrirse, es solo su imagen. Paradoja que conlleva la imposibilidad de conocer(se) aquello que no es:

Image: the word that designates a desire for an epiphany but necessarily fails to be an epiphany, because it is pure origination. For it is in the essence of language to be capable of origination, but of never achieving the absolute identity with itself that exists in the natural object. Poetic language can do nothing but originate anew over and over again; it is always constitutive, able to posit regardless of presence but, by the same token, unable to give a foundation to what it posits except as an intent of consciousness (De Man, 1984, p. 6).

Huérfanos la imagen y el objeto. O más bien reflejos de un vacío, una ausencia o una nada. La epifanía es entonces la revelación de la ausencia. La imagen —la soledad de la imagen es la literatura— es «el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla [...], todo es palabra, pero la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable» (Blanchot, 1992, p. 38). Queda la imagen como nostalgia: «The image is inspired by a nostalgia for the natural object, expanding to become nostalgia for the origin of this object» (De Man, 1984, p. 6). Nostalgia de fantasmas encerrados en su propia inexistencia.

El discurso imaginario que el lenguaje lanzaba (la pseudofrase de Martínez Bonati) no se funde con el discurso imaginado (la frase auténtica pero irreal). Un mismo texto que encierra dos discursos iguales y, no obstante, separados. Un lenguaje que quería ser discurso lingüístico y que solo es imagen; un discurso lingüístico que quiere ser lenguaje y que solo es imagen. Y en la imagen buscan los atisbos del otro lado que les daría el ser. Quizá por ello, si el espacio imaginado es el espacio del discurso, el espacio imaginante es el del no-discurso.⁷⁷ Y tal vez la única posibilidad de unión, de identidad, fuera el regreso del objeto y de la imagen al vacío de donde sur-

77 «L'identité du discours est une nécessaire fiction d'identité, sans laquelle le discours ne pourrait aucunement accéder à sa dimension d'acte» (Stierle, 1977, p. 425).

gieron: «La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: esta es su verdad» (Blanchot, 1992, p. 243). Qué subsiste en el vacío sino la desaparición de todo pensamiento, de toda conciencia, de toda palabra, en el silencio: «todo remite al parentesco que se establece entre las palabras pensamiento, ausencia, palabra y muerte» (ibíd., p. 100).

El plano textual de enunciación enuncia un discurso-*analogon* que es efectivamente enunciado por la voz mental del lector. El plano enunciado del texto es este discurso-imagen que el lector hace voz al leer, junto con el discurso-objeto en que el primero se transforma. Pero así también la voz del lector es imagen de otra voz-objeto que emite este último discurso. Dentro del plano textual del enunciado, encontramos una nueva enunciación: la de un hablante imaginado, verdadero emisor del discurso-objeto imaginado. El hablante y su discurso pertenecen al plano del enunciado, están dentro de él. Se forma así entre el plano textual de enunciación y el plano del enunciado una relación discursiva especular:

Plano enunciación

Plano enunciado

Sujeto enunciación → discurso *analogon* → discurso imagen ← discurso objeto ← Hablante

El sujeto de la enunciación, ese sujeto indeterminado del espacio enunciativo, es el origen de los discursos que otros emiten: «c'est le sujet lyrique lui-même, point de fuite des multiples contextes simultáne du discours lyrique» (Stierle, 1977, p. 435). Es solo el espacio de donde surge la pseudofrase; la frase representativa es enunciada al ser leída, pero refleja otra enunciación paralela y refleja, la de la frase imaginaria representada, emitida por un emisor representado, imaginado. El texto enunciador enuncia el enunciado; dentro de este, un hablante emite un contenido. La voz mental del lector se convierte así en imagen de la voz de un hablante imaginado, hablante necesario en cualquier texto literario: «Hablante ficticio es necesario elemento de toda literatura» (Martínez Bonati, 1972, p. 151).

El hablante, el emisor del discurso imaginado, no pertenece al plano textual de enunciación, sino al del enunciado. Dentro de este encontramos a) la imagen representativa, fruto de la enunciación y que ha de ser enun-

ciada en la lectura (y nexo entre ambos planos), y *b)* el objeto que ella representa: un discurso imaginado, con toda su situación comunicativa integrada. Es decir, que el sujeto de la enunciación es el texto, el espacio de lo literario, y dentro del enunciado que este genera hay otra enunciación, realizada por un hablante ficticio: «El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente» (ibíd., p. 136).

La voz enunciadora del texto se acrisola en otra voz, la de un hablante que pertenece al enunciado y que, de forma diferente en los distintos géneros literarios, se convierte en personaje (participe o no de la acción del contenido de su propio discurso): «Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poien*, to confer a mask or a face (*prosopon*)» (De Man, 1984, p. 76). Entre ambos planos del texto, como entre el sujeto de la enunciación y el hablante imaginado, se establecen relaciones que serán de distinto signo en unas u otras obras. Pero, como rasgo general de la literariedad, encontramos una búsqueda mutua a través de la imagen, paso y frontera entre ambos discursos y entre ambos emisores: uno se buscará en el otro, creador y criatura.

La obra literaria es la separación de sujeto y objeto, sujeto de enunciación y objeto hablante (sujeto del discurso imaginado), la frontera que ambos buscan salvar: «La obra no es obra si no es la unidad desgarrada, siempre en lucha y nunca apaciguada, y sólo es esta intimidad desgarrada si se ilumina por lo oscuro, florecimiento de lo que permanece cerrado» (Blanchot, 1992, p. 217). Porque en el encuentro con el otro, con el objeto de la conciencia imaginante, que a esta cumpla y por la que se reconozca, o con la fuente originaria, que sostenga la evanescencia de lo imaginado, es donde ambos esperan hallar su identidad: «un sujet problématique dans la mesure où le discours lui-même est devenu problématique dans son identité. [...] C'est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête» (Stierle, 1977, p. 436).

Así, el sujeto enunciador, que orienta su mirada hacia su enunciado, es también el lugar crítico, que vuelve sobre lo creado para buscarse en él y a la vez sentirlo distinto. Su objeto, que es sujeto discursivo imagi-

nado, hablante, mirará hacia atrás para hallar su origen. La palabra poética conlleva la única posibilidad de encuentro. Dos entes se miran en el espejo de la imagen en el deseo de que su propio rostro (o no-rostro) reflejado se transforme en el rostro del otro, en el afán de saber si la voz que enuncia es la propia o la del otro mirado más allá del espejo. El objeto se mira en la palabra-imagen que lo representa, queriendo ir más allá. El sujeto observa la palabra-imagen creada, queriendo reconocerse en el objeto que representa. Es la palabra poética, imagen propia de cada uno, imagen opaca, contra la que chocan el objeto y el sujeto, que no pueden traspasar; pero imagen que, en los más álgidos momentos del deseo, puede dejar un breve trasluz:

La mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. [...] La distancia no está allí excluida sino que es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada, donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen (Blanchot, 1992, p. 26).

Pero la mirada se perderá en el laberinto de los dobles. El objeto no puede encontrar sus raíces en un vacío sin rostro que solo le muestra su propia fantasmagoría. El sujeto no encuentra su identidad en la semejanza de sus criaturas-clones, huecas, otras. No hay forma de salvar la otredad. Todos son semejantes y la semejanza evidencia más la propia soledad y el íntimo vacío. La literatura es el laberinto de espejos en que todos son dobles de todos, dobles de dobles, laberinto de desencuentro:

Allí todo es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra, e incluso a otra, y ésta a otra. Se busca el modelo original, quisieramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo semejante (ibid., p. 256).

Las relaciones que se establecen entre ambos espacios discursivos no son las mismas en unos u otros géneros. Solo serán tratadas las diferencias de aquellos géneros cuyos recursos son utilizados por Villena y puestos al servicio de su poesía. Así, comentaremos algunos rasgos diferenciales entre lírica, autobiografía y novela. Se parte de la idea de que toda distinción genérica responde a una diferente actitud de lectura, y no a diferencias estructurales.

La lectura determina las relaciones que se establecen entre los distintos planos. La imagen que remite al sujeto imaginante y que deriva en objeto es el centro de la obra literaria. En este sentido, veremos que la lírica es la esencia de lo literario, pues supone la representación de la literariedad como tensión entre fuerza imaginante, imagen e imaginado. Y que la novela tradicional (no la metanarrativa) supone la forclusión del espacio imaginante en favor del objeto imaginado: «Tandis que le discours narratif se définit par la prédominance de l'histoire sur le discours, le renversement de cette relation signifie la possibilité d'une transgression lyrique» (Stierle, 1977, p. 43). Por ello, si toda literatura es imaginación, solo algunos géneros lo son de ficción (existe la expresión *literatura de ficción*, pero *literatura de imaginación* sería una tautología).

La lírica es entonces el mundo de lo imaginario, el espacio en el que la imagen condensa las tensiones mutuas del sujeto imaginante y el objeto imaginado, el laberinto en el que el sujeto inicia su camino de ida y retorno: se entrega a la imagen para transformarse en objeto. El objeto, hablante a su vez, en un sentido inverso, enuncia su palabra, signo que quiere ser imagen que le lleve a su origen, al otro.

La lírica es el género por el que el sujeto imaginante se (des)vela a través de un hablante imaginado. Las palabras de este son las sombras que envían a la oculta imaginación que las crea, a una presencia que quiere así revelarse. El enunciado (incluido el hablante) remite al enunciador primitivo, a su fuerza enunciadora: «La lírica se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa» (Cabo, 1999, p. 10). Sujeto enunciador que es misterio inaprehensible, punto de fuga del que brota la imagen.

La imagen no desaparece, no se transparenta en el objeto. No pierde su valor de imagen que conduce a un objeto e, inversamente, el objeto no adquiere la fuerza de la cosa. Hablante y discurso sígnico imaginados permanecen como representados por la imagen, junto a ella, pero sin borrarla en una cosificación, en una impresión de realidad. La imagen se mantiene junto a ellos y recuerda que todo objeto es fruto de una fuerza oscura que lo engendró. La imagen es el espacio al que los objetos se reenvían, único símbolo de lo oculto tras ella:

Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica.

Para eso hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética (Bachelard, 1998, p. 10).

Porque la imagen no desaparece, no se aliena en la transparencia, la lirica es el espacio de lo imaginario. Y como tal, no admite cotejo con lo real, ni para considerar sus contenidos ciertos o falsos. Las relaciones que se establecen dentro de los planos del texto lirico pertenecen en exclusiva a él. No cabe establecer lazos con lo real, ni siquiera para romperlos:

El poema sería percibido en un estado de indeterminación existencial, indiferente a las categorías de la ficción o a la no ficción, como quería Todorov. [...] Por encima de la oposición ontológica real / ficcional, que no es pertinente en la lirica, los mundos metafóricos tienen un estatuto existencial textual (Paz Gago, 1999, pp. 106 y 116).⁷⁸

La latencia de esa fuerza imaginante del sujeto enunciador, sujeto textual —no hay que olvidarlo—, está presente en la lirica. Enuncia y observa su enunciado, cuyos objetos no alcanzan independencia, sino que remiten

78 Al leer una novela se parte de un pacto previo por el que se sabe que el narrador y lo que narra es ficticio. Pero dentro de ese mundo ficticio lo que el narrador diga es verdad. La aceptación de un texto como ficción supone un cotejo previo con la realidad para determinar que no pertenece a ella (con independencia de que la escritura de los contenidos pueda basarse en hechos reales). Esto permite la alegre zambullida, cubiertas las espaldas, en los mundos —felices, trágicos, horripilantes— de la ficción. Tras la comparación con la realidad para decidir que lo leído es irreal, el lector puede jugar a creerlo, a tomarlo en serio: «Hay una posición consciente del cuento como cuento: yo sé de antemano que es un cuento, y por ello le doy un espacio-tiempo especial, lo cual equivale a hacer de él un objeto ficticio, pero también a precisar su vínculo con lo real, a amarrarlo a lo real por el vínculo de lo ficticio» (Chateau, 1976, p. 260). En lirica no caben esos planteamientos. Si en un poema leemos: «Cuando me lo contaron sentí el frío / de una hoja de acero en las entrañas» (Bécquer, rima XLII, vv. 1-2), no cabe preguntar: «¿de verdad sintió el hablante lirico ese frío?, ¿qué le contaron?, ¿quiénes?, pero ¿caso le contaron algo?», mientras que si en una novela el narrador homodiegético lo afirma, es aceptado como cierto (o nos planteamos la posibilidad de que mienta, esté loco, etc.). En lirica, la veracidad de lo que diga el yo lirico no importa (no me refiero a si hay una relación autobiográfica con el autor real, si a este le pasó, sino si le pasó al yo lirico), porque tanto él como su discurso son pura manifestación de otra fuerza que los imagina y a la que remiten. No son entes ficticios pero reales en su mundo de ficción, como los personajes de las novelas, a los que se otorga carácter de realidad —dentro de su mundo—, precisamente porque se sabe que no lo tienen. Por ello no procede cuestionarse la certeza de su mundo imaginado, porque no alcanza la cosificación que sí alcanza el objeto de la ficción. Queda solo como objeto-término de una imagen.

a él. Su enunciado no coincide entonces necesariamente con el subordinado contenido del enunciado del hablante imaginado. El discurso imaginario del sujeto enunciador contiene la representación del discurso imaginado de un hablante, pero es más amplio que este último. Es el lugar de la mirada, y también el de la crítica.

La misma preeminencia de la imagen es rasgo propio de la autobiografía. En ella, el hablante imaginado relata su vida. Pero la actitud lectora de la autobiografía se enfrenta a este hablante y su discurso como a reflejos de una imagen. Si en una novela en forma autobiográfica el hablante es objeto, en la autobiografía es imagen. La autobiografía no narra la vida de una persona real, sino la vida de una imagen. La novela, la vida de un objeto.⁷⁹ El hablante autobiógrafo es una imagen que el texto, conciencia creadora, enuncia, en su búsqueda de identidad imposible:

Pues De Man sostiene que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que previamente carece de *yo*. [...] De este modo en la narración autobiográfica esa máscara que se brinda a lo sin rostro está, como en cualquier otro caso, sometida a un régimen de no-correspondencia [...]. Además, la forma de esa exhibición no es la propia de lo oculto; lo oculto no posee nada que le sea propio. Esta desposesión se debe a dos razones. No conocemos la forma de lo oculto; [...] uno es un vacío que se colma de otro *yo* que narra. A su vez la voz del que narra no puede proclamar semejanza o similitud entre *aquel vacío* y este *yo* (Catelli, 1991, pp. 17-18).

El texto crea una imagen, la de un hablante que narra su vida, para reconocerse en él. El hablante y su discurso permanecen dentro del sistema textual, como creaciones imaginativas de este, y a este remiten. Por ello no hay relación ninguna con lo real. El texto no miente, solo imagina. Su validez es la de ser mera creación imaginaria. Lo que Bonati señala de la biografía cuando es leída como texto literario, es decir, de imaginación, es aplicable igualmente a la autobiografía: «si el retrato o la biografía de un individuo histórico son vistos como obra de arte, la cuestión de su verdad es-

79 La estructura es la misma en toda obra literaria, pero en la novela la lectura se centra en el objeto, no en la imagen ni en la conciencia creadora. Pozuelo habla de «la imposibilidad de discernir un estatuto formal ni de lo autobiográfico ni de lo ficcional [...], puesto que autobiografías que se proponen como no ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas» (Pozuelo, 1993, p. 186).

tricta y detallada desaparece, y, en cambio, emerge la «validez» definitiva de la imagen de conjunto» (Martínez Bonati, 1992, p. 107).

Hay un aspecto más que caracteriza la actitud lectora de la autobiografía, y es el pacto de credulidad. El texto autobiográfico es una imagen y, por tanto, no es ni verdadero ni falso. Sin embargo, por este pacto de lectura, la imagen textual, cuyos límites pertenecen al texto, es puesta en relación con el autor real de la obra. A partir de este momento, sí puede juzgarse la imagen como adecuada o no a la realidad: «el pacto de lectura autobiográfica obliga a que los hechos se presenten [...] como reales» (Pozuelo, 1993, p. 190).

Sin embargo, el lector no pierde de vista que lo que lee es una imagen, que el autor presenta un producto de imaginación, en definitiva, una versión de sí mismo. Si existe un pacto de credulidad es, precisamente, porque el texto en sí mismo no es ni creíble ni increíble. Se le puede relacionar con la realidad solo para comprobar que la lectura es indecidible con respecto a ella. Solo por un acto de buena fe el lector decide darle el rango de adecuado a lo real. Pero consciente de que el pacto es fácilmente vulnerable por el autor: que este puede mentir, o presentar una visión demasiado benevolente consigo mismo, o sufrir de megalomanía, etc., y por ello el lector, si está más interesado por la realidad que por la imagen literaria, puede cotejar con fuentes documentales. Y también por ello mismo, el autor insistirá en su veracidad, porque el lector puede no estar dispuesto a creer todo lo que se le diga.

En la lectura de una autobiografía ocurre lo contrario que en una novela. En esta sí hay un juego de pacto de credulidad. Como condición previa a la lectura, desde el momento en que el lector sabe que lo que lee es una novela, parte de una comparación implícita con lo real, para decidir que lo que lee no es real, sino falso.⁸⁰ A partir de este momento, juega a creer como si fueran reales los acontecimientos que en ella se narran, y no pone en tela de juicio su realidad (ficticia). En la autobiografía ocurre lo contrario: no es ni verdadera ni falsa, y por ello los acontecimientos

80 Ciertamente, «la falsedad no es una marca distintiva de la literatura» (Ohmann, 1987a, p. 17), pero sí de la novela, género de excepción en la literatura. Es un rasgo añadido que la novela (y el drama) posee, y no así lo literario. La novela es imaginación y ficción; la literatura es imaginación.

son tomados como imágenes, versiones. La decisión de creer o no depende de cada lector, y no es intrínseca a la lectura de la autobiografía: puede tomarse como mera imagen sin decidir sobre su adecuación a la realidad. Pero, si se decide hacerlo, pueden juzgarse los acontecimientos desde el punto de vista de su adecuación a ella. En cambio, en la novela el juego de credulidad posterior al convencimiento de su falsedad sí es intrínseco a su lectura: una vez que se parte de que los acontecimientos son falsos con respecto a lo real, no se los juzga y se aceptan como reales dentro del mundo narrado.

Como en la lírica, el hablante imaginado de la autobiografía es objeto que vuelve a su imagen, criatura de una conciencia que se busca en él, que desea una memoria, una trayectoria vital, forma que limite su informidad, su vacío, su no-historia. Pero ciertamente la lírica permanece más pura en su textualidad, pues no hay pacto de lectura que ligue al hablante al autor real (salvo lecturas románticas que deliberadamente propongan pactos biográficos).

En la novela encontramos la misma estructura doble por la que un sujeto enunciador elabora un enunciado en el que un narrador narra. Como en otros géneros, los límites entre ambos discursos no coinciden enteramente, y la fuente de representación puede volver sobre lo representado para juzgarlo, burlarse o simplemente irrumpir repentinamente, dejar notar su presencia oculta. Foucault distingue así el narrador del sujeto oculto:

Completamente al lado de los personajes principales, compartiendo su familiaridad, conociendo su rostro, sus hábitos, su estado civil, pero también sus pensamientos y los pliegues secretos de su carácter, escuchando sus réplicas, pero experimentando sus sentimientos como desde el interior, habla una sombra. [...] Existe un último modo de discurso aún más exterior. Voz por completo blanca, articulada por nadie, sin soporte ni punto de origen, viniendo de otra parte indeterminada y surgiendo en el interior del texto mediante un acto de pura interrupción (Foucault, 1996, p. 215).

El narrador pertenece al mundo del enunciado, y relata algo que en su mundo ha ocurrido (independientemente de que haya participado en la acción o no). En este sentido, ambos espacios, el del sujeto enunciador y el del hablante narrador, se mantienen distintos. El narrador puede considerar su relato como una crónica, un informe o una verdadera his-

toria, mientras que en el plano de la enunciación tal relato es juzgado como imaginado.⁸¹ Por otra parte, si en los textos literarios el pensamiento o la imaginación del lector se dejan invadir por la conciencia imaginante del texto, por otro pensamiento y otra imaginación, ocupando así la mente del lector ese espacio literario que es el lugar de la enunciación, en la lectura de la novela el lector asiste a la propia entrega de su pensamiento a una voz ficticia. El lector de lírica entra en el espacio creador y siente que crea el poema, puede identificarse con la fuerza imaginante que lo creó. Como poseedor de imaginación, el lector entra en el espacio de lo imaginario, que no se opone a su condición de persona real: la lírica le enfrenta a su propio pensamiento. Al leer novela, el lector solo puede quedar fuera de ella (tanto del plano creador del texto como del representado), porque por principio la novela es considerada falsa, ajena a su realidad de persona. Esto le permite arrojarse a lo representado impunemente, y así encontrar analogías con los personajes, llorar o reír con la ficción. Por la lírica la conciencia se encuentra a sí misma, por la novela la conciencia se contempla dando forma, sin compromisos, a una creación que le es ajena; y entonces, olvidada la creación, olvidada de sí misma, se evade en lo creado.

La literatura es imaginación y la novela fantasía (más allá de la llamada novela fantástica). Por la literatura de imaginación, la conciencia, el espíritu del lector —que él siente reales—, se entrega, se introduce en el espacio literario; lo imaginado, lo representado —en lírica, por ejemplo—, pasa a ser representado e imaginado por él. Esta afinidad de su espíritu con la imaginación creadora del texto hace que el texto literario pueda ser orientado hacia lo real (sentimientos, memoria del lector real). Pero en la fantasía el lector sale de sí para entrar en un mundo que no tiene relación con el suyo, y en la creación de ese mundo ficticio en la que él tampoco participa con su conciencia, sino con su contemplación y el préstamo de su voz (otra cosa

81 En el plano del enunciado, un emisor puede presentarse como escritor de una historia verídica: dentro del mundo enunciado, autor y narrador coinciden, pues se escribe, y se lee por supuestos lectores ficticios, como historia, texto no literario, lo que fuera de este plano se lee como novela, texto literario, es decir, doble. Y este recurso puede multiplicarse en una *mise en abîme*. Es fácil en la lectura que el plano del enunciado cubra el espacio de la enunciación: la creación ficticia se extiende y copia el espacio de la enunciación. Solo una lectura más atenta al rango literario que ficcional de la novela escapa a esta sugerión.

es que desde fuera pueda buscar analogías o juzgar el texto contemplado, etc.). Si en la lectura literaria la conciencia entra en el texto para participar de su creación, en la de novela la conciencia se deja tomar por el texto, invadida por él hasta perderse como tal.⁸²

De modo que en novela la atención se centra en el objeto representado y no en su representación. La imagen se vuelve transparente para dejar en primer plano el contenido del enunciado. Importa el mundo que la imagen representa. De modo que el hablante y su discurso imaginados por el texto imaginante olvidan su condición de imágenes para ser objetos, referencias y signos reales dentro del mundo representado. El narrador y su narración adquieran prioridad sobre la fuente textual que los generó. El narrador no es, entonces, el enunciador de la novela, sino de la narración que esta contiene. El narrador narra, pero tanto él como su discurso son productos textuales: «la acción de contar el relato es asimismo parte del relato» (Ohmann, 1987b, p. 45). El narrador es ente ficticio que pertenece, independientemente de su estatus, al mundo ficticio desde y sobre el cual narra: «todo discurso ficcional es discurso auténtico y ficticio de un hablante puramente imaginario» (Martínez Bonati, 1992, p. 160). El narrador es, en definitiva, voz objetivada. Por ello puede adquirir múltiples y cambiantes formas:

82 «Mientras en la fantasía el sujeto se repliega sobre sí mismo hasta el punto de que su realidad virtual suplanta a la realidad real, renunciando a toda acción, en la imaginación el sujeto se representa mentalmente actuando en la realidad de forma que se prepara para intervenir en ella de la manera más eficaz para el logro de sus deseos. *La imaginación, en suma, es un proyecto orientado hacia la realidad*» (Castilla del Pino, 1998, p. 47). El lector de novela abandona toda realidad para dejarse dominar por la ficción. El lector de lirica mantiene su conciencia despierta, no alienada; la conciencia participa, crea y siente lo leído, lo que imagina. Ante la ficción, la conciencia se abandona a la irrealidad de la fantasía, que es juego (porque el lector sabe que es irrealidad y se deja invadir, y sale de ella a voluntad) y no locura (porque no la cree de veras; juega a creerla). El lector de lirica hace imaginar a su conciencia, provocar imágenes que no dejan de serlo aunque remitan a un objeto. El lector de novela juega a fantasear, y a que las imágenes se pierdan en el objeto que, por un momento, se quiere vivir como real. La lirica defiende el plano de la fuerza imaginante, distinta de lo imaginado que es su correlato. Los imaginados personajes de novela, independientemente de los valores o ideología que puedan simbolizar, no son correlatos de nada: se bastan a sí mismos y no señalan a otra cosa que a ellos mismos. La metaficción parece escapar a este predominio de lo imaginado, pero incluso entonces el lector asiste, más que comparte, a la ironía, los alardes o el desvelamiento de la instancia superior creadora, que parece así tan ficticia como lo imaginado.

Pueden ser visionarios inspirados, familiares voces autoriales, cronistas «omniscientes», observadores impasibles, conciencias que sólo registran fenómenos perceptibles, fuentes impersonales, inhumanas, de palabras, órganos fantásticos de descripción y percepción que carecen de sentido normal de la vida, etc. (ibíd., p. 164).

Planos separados el de la enunciación y el enunciado, con preponderancia del mundo representado en este último, dentro del cual el narrador narra una historia. El narrador por ello no crea el mundo ficticio, sino que da fe de él. Y lo hace así porque percibe —desde su posición de personaje o la privilegiada de omnisciencia— lo que allí ocurre:

Deriva del carácter de verdad absoluta de las frases singulares del hablante básico, el que éstas sean, cuando se refieren a hechos perceptibles, espontáneamente pensadas como productos directos de percepción inmediata de los hechos que mencionan (ya que sólo en tal origen vemos garantía de evidente validez). De aquí deriva, que el hablante sea pensado como *presente* en el hecho narrado, y de esto surge, en los casos en que narra circunstancias ajenas, su carácter de «testigo invisible» (Martínez Bonati, 1972, p. 179).⁸³

Aunque en la novela metanarrativa el plano enunciador se mantiene de una u otra forma patente, y entre ambos sujetos enunciadores (el del plano de enunciación y el narrador) se pueden establecer relaciones más o menos conflictivas, en la novela tradicional se establece una frontera entre ambos lados que lleva a la desaparición en la lectura del primero. En este sentido, el plano del enunciado desconoce por completo su fuente creadora. No hay camino de ida y vuelta, ni mirada retrospectiva hacia la imagen, ni conflicto de identidad. La novela se centra en la presencia de las cosas, no en las sombras que oculta.

El sujeto enunciador, el texto como enunciador, enuncia la palabra-imagen. Hemos comentado la enunciación como creación de un enunciado que es representación y representado. A su vez, el discurso representado se puede referir a la primera, segunda o tercera persona. A través de ellas, el hablante puede expresarse o no. No toda referencia a la

⁸³ Mientras que el plano enunciador textual solo sabe de ese mundo lo que imagina, es decir, lo que enuncia, el narrador, como los personajes, sabe más que el texto y más de lo que narra. Si dice: «Pedro se sentó en un sofá», personaje y narrador saben de qué color, forma y tamaño era el sofá; pero ni el texto ni los lectores lo saben. El texto crea un narrador, y este narra solo una parte de lo que en su mundo ocurre.

primera persona busca ser expresiva, pero puede también serlo, de la misma forma que la expresión o la apelación pueden ser mediadas a través de una representación:

Hay, pues, una expresión y una apelación *directas* o *inmediatas*, productos de la simple actualización de convenciones «expresivas» de la lengua (por ej. formas imperativas, exclamativas, etc.), y hay una expresión y una apelación *indirectas*, producidas a través de la *representación* y de la respectiva otra dimensión. [...] El hablante es un objeto a que él puede referirse como a otros. Por esto, resultaría no sólo intolerable como lenguaje, por su impropiedad, sino también infundado como término técnico, decir, por ejemplo, de una frase como «Estoy triste», que ella es simplemente indicio o síntoma del estado de tristeza del hablante. Por cierto que tal frase, efectivamente dicha, es *además* indicio o síntoma de un estado del hablante (de un juzgar así); [...] pero no por ello dejará de ser representación o símbolo, descripción de tal estado (ibid., pp. 99 y 94).

Y el texto enunciador se mira en el discurso representado. Hemos visto como la palabra que el sujeto literario, textual, enuncia no es un signo, sino una imagen. Esa palabra imagen se transforma en palabra-signo emitida por un hablante imaginario. Signo y hablante auténticos, pero de un mundo imaginado. En un texto se hallan dos enunciados especulares. Así, la palabra «yo» enunciada por el espacio textual es imagen que se vuelve signo imaginado «yo», que cobra cuerpo y envía a un hablante imaginado, es decir, a un hablante que dice de sí mismo «yo», y «yo es quien dice yo» (Pozuelo, 1993, p. 183). Así pues, el signo «yo» supone un hablante imaginado que dice ese signo «yo», pero cuyo discurso, como él mismo, remiten a una palabra-imagen «yo» enunciada por un sujeto imaginante:

Sujeto enunciador → «yo» → ← «yo» ← yo hablante.

Si caracterizamos la lírica como el género en el que el sujeto enunciador y el objeto imaginado se buscan en la imagen, podemos admitir que la lírica da forma a la problemática identidad entre el sujeto y el objeto, especialmente entre el sujeto enunciador y el yo hablante o yo lírico (pero no exclusivamente: también el uso de la segunda y tercera persona es problemático).

Por todo ello, el sujeto enunciador, el espacio literario, se observa en el espejo de su creación y busca reconocerse en el objeto del otro lado, el que está más allá de la imagen. Pretende escuchar sus palabras sin voz en la voz

que brota del hablante formado, con rostro, pero imaginado. El yo lírico es así, para el sujeto textual, un doble. El yo lírico es una construcción del texto, como el yo lo es del sujeto: *«lo que el sujeto hace con estos instrumentos es construir un yo ad hoc*, mediante las dos formas de lenguaje de *que dispone: el verbal y extraverbal*. El yo [...] es una presentación del sujeto para la re-presentación que ha de hacer con los demás» (Castilla del Pino, 1998, p. 41). El texto lírico ofrece el discurso imaginario de un yo lírico, que esconde otra entidad oculta, la de la imaginación creadora, la del propio texto como creador: «nadie puede hacer otra cosa que imaginar el sujeto a través de las concretas actuaciones de sus yoes. El yo es el signo que denotamos; el sujeto, el significado que le atribuimos. [...] *el yo se observa, el sujeto se infiere*» (ibíd., pp. 54-55).⁸⁴

El yo lírico, a su vez, desea sustancialidad a través de la vuelta al origen, del conocimiento del creador que le dio forma, pero como pura apariencia, sombra de una imagen:

Yo es siempre únicamente el que profiere el discurso y ve la propia cara reflejada en el agua, pero ni el reflejo ni el eco de la voz —que no son otra cosa que una nada— pueden asirlo o garantizar su consistencia más allá de la singular instancia de discurso (ésa es, propiamente, la tragedia de Narciso) (Agamben, 2003, p. 120).

Y, si logra traspasar el espejo, solo encontrará el abismo de una nada y el reconocimiento desolado de que su rostro es el velo desgarrado del vacío, «cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el «Yo» que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un «Él» sin rostro» (Blanchot, 1992, p. 24).

⁸⁴ Ocurre del mismo modo en la vida cotidiana: «también en el habla corriente hay algo así como un hablante ficticio, inmanente al signo, que objetiva el carácter de nuestra intransferible mismedad. [...] El hablante inmanente, esto es, lo expresado inmanente del acto comunicativo lingüístico auténtico y serio, tiene por sentido y naturaleza ser medio para la expresión del hablante efectivo; está subordinado a él» (Martínez Bonati, 1972, pp. 152-153). Esto implica una distinta recepción de los discursos, al igual que en la literatura: podemos aceptar el discurso que el yo emite (la voz, el rostro de nuestro interlocutor) sin más. Pero podemos querer ir más allá de ese discurso, sabedores de que tras la voz emisora se encuentra una conciencia inaprehensible que dirige esa voz y ese rostro emisores del discurso, lo único que podemos percibir. La primera actitud es la misma que tenemos ante la lectura de una novela tradicional: centrarnos en el narrador y su narración; la segunda es la actitud que se desarrolla ante la lírica: ir más allá del discurso del yo lírico.

Este peregrinaje por el laberinto del texto en una búsqueda de un centro inexistente constituye la poética implícita de la poesía de Villena, poética que define, al fin y al cabo, la problemática identidad del yo lírico —que querrá dejar de ser un yo, una apariencia, para ser un sujeto— y su relación con el texto que lo envuelve.

II. La identidad conflictiva

La rebelión del yo lírico

El yo lírico de los textos de Villena explicita una poética que es la de sus propios poemas. Como hablante imaginario que es, crea unos discursos poéticos sobre los que elabora una teoría. Pero existe en los textos villenianos otra poética implícita que no es la del yo lírico (o también personaje *Luis Antonio de Villena*) con respecto a sus creaciones, sino que, subyacente, deja entrever las difíciles relaciones entre el yo lírico y su discurso, como entes imaginados y parte del enunciado, y el texto como espacio creador imaginante que les da origen.

Se comentó ya la iniciación poética de un yo lírico que deseaba poseer la poesía a través de la creación literaria. Los poemas de *Sublime Solarium* eran las creaciones de este yo poético en su afán de escritura, de crecerse como poeta. Esta búsqueda por el laberinto de la creación poética pertenece al enunciado: poeta y discurso poético son los dobles de una conciencia imaginante y de su discurso, que están al otro lado de la imagen, frontera entre ambos. Si anteriormente estudiamos la relación entre el yo lírico-poeta y su escritura, ahora trataremos la del yo lírico con el sujeto imaginante, espacio literario que está oculto y del que brota.

En lírica, la imagen no se aliena en objeto. Permanece tras él, como una sombra, fantasma que envenena la tranquilidad del hablante ficticio —pero por eso mismo no enteramente ficticio—, que se quiere persona en su mundo, pero que inquietantemente se intuye personaje: creación en manos de alguien que lo supera. Vuelve la mirada hacia atrás y escudriña tras la imagen en el espejo, esperando que este deje de ser el último límite de su mundo para convertirse en transparente cristal que muestre el otro lado, y que la imagen que lo devuelve a sí mismo deje ver el rostro del Otro. El texto creador, imaginante, pero sin forma ni voz, busca también su identi-

dad a través de una forma que lo represente. El hablante imaginado y su discurso son representaciones del sujeto creador que quiere encontrar su materialidad en ellos. El hablante es el semblante en el espejo de un Narciso que no puede ver su rostro inexistente.

Pues el texto desea reconocerse como fuerza creadora, los hablantes, dobles de aquel en su representación, son escribientes: «Jacobo de la Vorágine, atravesado de amor, escribe la Leyenda áurea», «Paulo Orosio al declinar su historia», «El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia», «El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía», «Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico». Su enunciación es la de Kavafis, Jean Moréas, Virgilio, Guido Gozzano, Ibn Arabí, Ibico, Eulogio de Córdoba. A su vez, el discurso que el texto genera se mira en el espejo de otros textos literarios. Quiere reflejarse en la *Eneida* (Aeneidos liber IV, 1971), el *Amadís de Gaula* (Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana), en *Ananga-Ranga* (Páginas de Ananga-Ranga), en el «Eros auté» de Ibico (Eros auté), o es virelai (Virelai del amor más dulce que la muerte), albada (Alba), cántico (Cántico de Amene, sacerdote de Hathor en Dendera: 106 a. de J. C.) o planto (Planto pro Valdaura Meretrice). El texto se representa a sí mismo como doble de otros textos, enunciación que es doble de otra enunciación: los textos son dobles unos de otros en un juego de infinitos espejos. Y si el texto quiere reconocerse y representarse como doble de otros, es porque todos son a su vez la representación, la forma, el doble, de la literatura sin rostro. La biblioteca, ese laberinto infinito de dobles, es el reflejo de la literatura:

Alejandría, que es nuestro lugar de nacimiento, había prescrito este círculo a todo el lenguaje occidental: escribir era retornar, era regresar al origen, reiterarse desde el primer momento; era estar de nuevo por la mañana. De allí, la función mítica, hasta nosotros, de la literatura; de allí, su relación con lo antiguo; de allí, el privilegio que ha concedido a la analogía, a lo mismo, a todas las maravillas de la identidad. De allí, sobre todo, una estructura de repetición que designaba su ser (Foucault, 1996, p. 79).

El texto se quiere doble entre dobles y quiere, además, recoger en sí, representar, este juego interminable de espejos, de textos que se miran unos en otros; desea representar la biblioteca, el doble laberíntico de la literatura. Los poemas de *Sublime Solarium* que el texto enunciador crea son representaciones de la biblioteca, porque el texto desea reconocerse en esta imagen creada como el poseedor de la esencia de la literatura, como su doble.

El texto se genera y se mira como representación —autorrepresentación— que contenga la esencia de lo literario.

Se vio más arriba como la estructura del texto es especular: el sujeto de enunciación (texto como lugar de imaginación creadora) crea un discurso-imagen que se transforma en discurso-objeto (imaginado) emitido por un hablante. El hablante imaginado es así doble del texto-sujeto de enunciación. Desde el espacio enunciador del texto, este se contempla en el hablante imaginado. En *Sublime Solarium*, narcisistamente el texto querrá verse reflejado en los rostros de aquellos que simbolizan el poder de la creación literaria. Por ello, el hablante, cuya voz es reflejo de la propia fuerza enunciadora, se verá disfrazado de Vorágine o Virgilio, y su discurso habrá de ser un fragmento de la *Leyenda Áurea* o el episodio del abandono de Dido. Sin embargo, el hablante se rebelará contra esta mascaraada y emitirá su propio discurso, su propia representación y su propia búsqueda.

El texto pretende reconocerse a sí mismo a través de su creación, el hablante imaginado. Pero su criatura no desea ser mero reflejo, sombra de quien lo creó. No devuelve la mirada al texto imaginante como mera imagen especular de este, sino que quiere de él el reconocimiento de su propia voz, igualarse a quien lo originó, obtener de la mirada originaria la confirmación de su entidad.

Si el texto enunciador pretende generar un discurso que sea repetición de otro de la biblioteca, encuentra que el hablante no está dispuesto a repetir una enunciación ajena. Es muy llamativa la discordancia entre los títulos de los poemas y su contenido. Desde el plano enunciativo, creador de la imagen, el texto pretende generar un enunciado que sea la recreación de un texto literario por un hablante que pertenece ya al mundo mítico de la literatura. Pero desde el plano del enunciado, el hablante no acepta su disfraz, lo desgarra y desvela su propia identidad de yo lírico con discurso propio. Así que, mientras que el sujeto de enunciación desea representar a un «Jacobo de la Vorágine, atravesado de amor, escribe la Leyenda Áurea», el yo lírico incoherentemente hablará de Dafne, charlestón o colegialas muertas de amor entre la hierba. O, si el texto pretende reconocerse en un cántico del *Libro de los Muertos*, el desobediente yo poético interrumpe su apelación a los dioses egipcios para introducir revólveres, ceniceros, autos y a Sharon:

¡Señor del país sagrado, otórgame caminos, y en el oscuro cuida los viajes de mi alma!

Hay ceniceros en la mesa y revólveres solos. Cuando un auto verde esmerila el bulevar sabes que todo se acaba.

Sharon murió por la noche.

Oh Libro de los Muertos...

Sangre y rumor en la barca.

Si nunca llegarán los bárbaros en el poema de Kavafis, el yo lírico no duda en hacerlos entrar en el Imperio en el último verso del poema: «Corre el año 410 y Alarico / no tardará ya en saquear Roma» (Constantinos Kavafis observa el crepúsculo). Al igual que un muy poco casto Paulo Orosio, que, antes que escribir sobre los paganos, añora el cuerpo de su amante, o un no tan estricto Eulogio de Córdoba en su pureza cristiana, cuando recrea sentimentalmente la muerte de un infiel:

Dos ángeles de fuego se habían posado en sus labios —sus labios, un pétalo de citiso sobre el minúsculo blanco mar de una piedra preciosa—. [...] Después del último beso, el desierto habitó en su ojos y subió a la más alta terraza (*Sublime Solarium*, Muere Abd Al-Rahman II).

Boicot de un yo lírico que no desea aceptar la mascarada de la intertextualidad. Porque, como los mitos, los textos están definitivamente muertos.

El yo lírico se sabe sombra de un sueño, personaje que representa un espacio enunciador que por él se manifiesta. Producto de la imaginación, realiza su propio homenaje a Bussy Rabutin, el autor del tratado sobre las drogas: el sueño, el delirio. Imágenes que se ven obligadas a representar la pantomima literaria para mayor satisfacción de una Imaginación textual que se mira narcisistamente en otros textos de imaginación; personajes que han de representar escenas literarias:

Raptar en el puente Saint-Cloud a una princesa o arder las altas torres donde los lirios mueren [...]

Hopalandas de Flandes y un cinturón de perlas para marchar en tilbury a los pasos del rey (*Sublime Solarium*, Homenaje de sombras a Bussy-Rabutin).

Personajes literarios, marionetas de los designios de una conciencia delirante:

Lenta caravana de esclavos que todos somos, [...]
 Encender levemente la lámpara una noche, esclavos liberados en tu cris-
 tal de sangre y con todo es lo mismo, oh mi querido Bussy de Rabutin...

El yo lírico sabe vengarse. Efectivamente es lo mismo, porque, por más que el texto busque mirarse en otros, representarse en otros, crearse según la forma de otros, todos los textos están muertos, cadáveres reflejos de una literatura ausente: «Dulzura de escribir tu testamento con la letra francesa de Madame Sevigné» (ibíd.). El yo lírico ha de fingir ser Mme. de Sevigné (o Cinna, o Vorágine) según los dictados del sujeto enunciador, del texto, pero lo que enuncia con la voz de otro, la letra de otro, el disfraz de otro, el discurso que se ve obligado a emitir (fragmentos de la *Eneida* o de la *Le-yenda Áurea*), no es más que el canto del cisne del texto, que es un muerto. El texto es el testamento de una literatura ausente:

Que le testament doive se manifester en *un seul* contexte, c'est-à-dire en *un seul* processus, en tant qu'acte de langage, signifie que c'est seulement de cette manière que peut être assurée l'identité de cet acte, et cela en tant que processus se dépouillant, avec le temps, du caractère d'acte volontaire identique à lui-même, situé hors du temps. Que l'acte de langage qu'est le testament soit interrompu en quelque endroit, et par là, bien que le texte demeure inchangé, l'identité du discours est abolie. C'est seulement comme discours pourvu d'une identité que ce texte pouvait recevoir sa validité pragmatique en tant que testament, et ce n'est que comme continuum qu'il était possible de le rattacher à un acte de volonté se dépouillant dans le testament (Stierle, 1977, p. 424).

Solo la repetición idéntica e ininterrumpida recrea el acto intencional de testar. Asimismo, la repetición en la escritura y en la lectura retoma el acto creador, y solo así la literatura puede disimular su muerte: «El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: halla en sí como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites» (Foucault, 1996, p. 144).

Pero el yo lírico interrumpe el acto de representación idéntica para introducir su propia enunciación y su propia representación. Denuncia así que la repetición es la aparición de un cadáver, que el texto como enunciado que ha de ser literal y compactamente repetido es solo una aparición vacía, representación solo semejante a sí misma. Cadáveres que se miran en otros, textos que son dobles de la literatura ausente, de la nada:

Miremos una vez más este ser espléndido que irradia belleza: lo veo, es perfectamente semejante a sí mismo; *se* parece. El cadáver es su propia imagen. [...] El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerle pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro. Y si el cadáver es tan parecido, es porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, transtornante y maravilloso. Pero, ¿a qué se parece? A nada (Blanchot, 1992, p. 247).

Como Eco tras un Narciso indiferente, así el yo lírico tras el espacio creador. Desea encontrar su identidad en la mirada del sujeto que lo imaginó: no ha de reflejarse este en la imagen de otros textos, sino en el rostro de su criatura. Y esta búsqueda va a ser el motivo de la representación simbólica de su propio discurso.

El yo lírico —ahora héroe errante— inicia así un deambular por esta obra poética, por los espacios literarios, en busca de la fuente imaginante, del lenguaje que le dio forma. Es el desterrado que no logra alcanzar su origen: «El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, se mantiene afuera, más acá, apartado, allí donde reina la profundidad de la disimulación, esta oscuridad elemental que no lo deja relacionarse con nada y que, por eso, es lo espantoso» (ibíd., p. 226). La imaginación creadora, el sujeto que es su origen y su doble, es el corazón de la noche, el centro del bosque, los abismos del mar:

Mar, inúndanos, ahóganos bajo tus grandes abetos para siempre y sea sólo sobre una estatua inútil un blanco reguero de la espuma... (*Syrtes*, Kitagawa Utamaro. Noche en el mundo perecedero).

Despide el mar sus vahos en la noche de estío, y fresas en los labios dos amantes desnudos caminan por la arena (*Sublime Solarium*, Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto).

En la oscuridad la emoción del misterio, de los bosques velados (*Syrtes*, Poetria nova).

Reino de la imaginación de donde llegan imágenes de palabras que serán voces por la voz del yo lírico, y son viento del desierto. La imagen, indicio de la existencia oculta del origen creador y velo opaco que lo oculta, es el río frontera de aquel reino: «ve al bosque y a nado cruza en silencio el río» (*Syrtes*, Pensamientos mortales de una dama). Pero quizás, por el deseo mutuo, la imagen fuera también nave que lo surca, niebla que se disipa, velos que desfallecen, espejo vuelto vidrio, transparencia, cristal que deja entrever la mirada:

Desmorono las sedas de la estatua, acentúo el ritmo de las olas, descíño
 [los bajales, y en el fondo, de nuevo exuberantes, siento ciar del recuerdo lánguidos ojos...
(Sublime Solarium, Eros auté).

La noche o el río, el fulgido cristal, como los ojos negros hechos de lirio y de minutos breves
(Syrtes, Salid a las seis y cuarto y os herirá en los labios la belleza).

Un último beso entre esferas de vidrio
(Syrtes, Bucólica marina).

Por fin la imagen con el brillo translúcido, que transparenta y desfigura, de la piedra preciosa: en su breve luz se intuye la llama del fuego originario, «el fuego y el rubí de un más alto deseo» (*Sublime Solarium, Basílica di San Giovanni in Laterano*), «porque en la luz quedó la imagen pura» (*Syrtes, El oro de su cuerpo*).⁸⁵

Tormenta de rubí, cristal o seno,
 una diosa atraviesa el ancho espacio
(Sublime Solarium, El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia).

La diosa que es la fuente añorada. Desea el yo lírico el encuentro con ella, que la imaginación creadora se acerque al límite de la imagen, que él por su palabra enunciada se encuentre también en la imagen, lugar de encuentro para ambos: «ese afán invisible de atravesar el cosmos cuando incide en tus uñas el fuego más dulcifluo de mis trémulas lenguas» (*Sublime Solarium, Aeneidos liber IV, 1971*). Porque el discurso del yo lírico envía a la imagen de la que surge como reproducción. Y las palabras, imágenes, han de revelar el rostro mutuo de los amantes:

Toma en tu casco toda la luna que puedas,
 hasta el beso,
 y oscurece, oscurece tu lenguaje.

85 Son los mismos símbolos que ya se comentaron al comienzo de este estudio, pero con nuevos sentidos: si entonces reflejaban la preocupación del yo lírico por encontrar su personal quehacer poético, mirando solo hacia su propio discurso, ahora adquieren una dimensión más amplia, al representar la mirada hacia atrás del yo lírico, hacia su origen, en el nivel superior del texto, y no solo del contenido del enunciado.

Y de ti quedaría, como en el vaso, no las palabras,
 sino el olor de la rosa
(Syrtes, Fabliau del encuentro).

El héroe ha de hablar, escribir, y sus palabras serán vestigio de la esencia de lo oculto, otra lengua esencial, más hermosa. La oscuridad de sus palabras es el reflejo, luna, de la oscuridad del lenguaje, bosque en el que adentrarse por la voz propia: «En la oscuridad la emoción del misterio, de los bosques velados; perfección de los hombres en la erudición, y gozo de lo exacto, de la palabra bella y la alusión que ensancha» (*Syrtes, Poetria nova*). La palabra confluye en su imagen, en la que besar el perfume de la esencia de lo literario.

Con el encuentro por el deseo mutuo sueña el errante del laberinto mientras llama a la amada, símbolo de este espacio infernal que no se descubre al yo lírico: «Pero esta mirada hacia atrás, como la mirada de Orfeo, no tiene otro objeto sino la *oscuridad del tú*» (Pocca, 1992, p. 10).

Este es el discurso del yo lírico, la representación de su anhelo. Sus palabras no son la repetición de otros textos literarios, como quiere el texto-Narciso. Las palabras que quiere el texto no tienen sentido, crípticas para el yo lírico: «el miedo y el viento en el cristal del solo cabalísticos signos dibujaban...» (*Sublime Solarium*, Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana). Él transforma con su deseo la palabra-imagen que viene del texto en palabra auténtica pero imaginaria, no vacía repetición impuesta a un títere abandonado, sino palabra plena de sentido porque es la expresión de su anhelo: «brillando entre la noche apareciste tú, canoa de seda hundida entre las olas, papiro de alabanzas en el río del sueño» (ibíd.).

Un mismo texto para dos discursos distintos. Desde el plano imaginante, el texto se quiere repetición —se busca en la literatura— de las palabras de Amadís a Oriana. Pero desde el plano paralelo del enunciado imaginado, el yo lírico —que se busca en el texto— transforma las palabras de Amadís a Oriana en las suyas propias hacia el espacio literario en el que quiere encontrar su identidad.

Como Narciso, también el yo lírico desea conocer su rostro, pero es su afán una búsqueda amorosa. Reconocerse en el Otro —no en la repetición

de lo idéntico—, sino en el otro que es distinto aunque sea el doble: la voz del yo lírico es el eco de Eco llamando a Narciso, la música de Orfeo en busca de Eurídice. Encontrar al otro, mirarse en la conciencia que lo mira, es hallar por fin la otra mitad del hermafrodita; saber que hay una conciencia de la que surge el *yo*, y que es la razón de su ser, y un *yo* que completa una conciencia que solo lo es si es *yo*:

Oh cuán bella eres, lentamente apareciste en mí, reflejada en mí, viva en mi piel, temblando, con aquel carmín apenas nuevo y toda la tirantez del deseo como un dulce felino durmiendo pausado en tus manos (*Sublime Solarium*, Virelai del amor más dulce que la muerte).

Arrancaré de ti una lámina de oro, el delicado rosal que habita en tu garganta o la dulce penumbra de tus deseos convertidos en lenta metamorfosis de pestañas. Te arrancaré de mí, fustán o carcaj al margomar tus labios como la nieve se arranca de unos besos tan blancos que ya sangran (*Sublime Solarium*, Fugit amor).

La necesidad mutua para completarse, encontrar por fin la identidad perdida. La soledad del yo lírico, su existencia imaginaria, solo puede ser salvada si encuentra su ser en la conciencia creadora, como en un dios que diera sentido a una vida que solo es espejismo.

Oriana surgida entre la niebla, «y rota entre la bruma, rasgada, como flores los ojos brillando entre la noche apareciste tú» (*Sublime Solarium*, Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana), Dafne recuperada como otra Eurídice, «Dafne, escucha, amada mía, yo te he visto brotar de nuevo transformada» (*Sublime Solarium*, Jacobo de la Vorágine, atravesado de amor, escribe la leyenda áurea), nuevamente perdida: «Alejados, tu voz oí en la sombra como anda un felino» (*Sublime Solarium*, Ibn Arabí busca la rosa en el laberinto); todas son la amada, pero también la diosa que escapa al ser descubierta. Imporada, añorada, es la gran ausente, como la imaginación literaria es el espacio ausente adonde el yo lírico no puede volver: «Umbrarum hic locus est, Somni noctis soporae» (*Sublime Solarium*, Aeneidos liber IV, 1971). El sueño del yo lírico es el del deseo mutuo, y su discurso es su simbolización:

Al anochecer nos fuimos, al anochecer, palpitando el corazón como una fruta abierta, como un ópalo abierto, como dos labios abiertos para siempre (*Sublime Solarium*, Virelai del amor más dulce que la muerte).

Figuras en violeta, camafeos casi malvas por la luz más serena tefidos del vitral. [...] Figuras que quieren amor entre la niebla (*Sublime Solarium*, Jacobo de la Vorágine, atravesado de amor, escribe la leyenda áurea).

Tú y yo, a veces, sentados amorosos en la orilla somos, pues, también, como el deseo, el río. Y nuestra dicha no distingue entonces colinas, ni sortijas, ni barreras. Tú y yo, amada, como el deseo, el río (*Syrtes*, Égloga).

Figuras perdidas en la niebla en busca de amor. Este es el discurso, y la súplica, del yo lírico. No Amadís, no Vorágine, no Ibn Arabí, sino un yo lírico en busca de su origen. Si bien sus palabras coinciden con las enunciadas por el sujeto textual imaginante, su discurso no es el mismo. El yo lírico expresa su propia representación bajo los disfraces que el texto impone.

La imagen se carga así de nuevas y densas sombras. El texto enunciador crea la imagen de un discurso emitido, y repetido, por un hablante disfrazado de Ibn Arabí o de Vorágine. Pero el hablante se vuelve hacia la imagen y el espacio abismal que oculta, y lanza su discurso hacia su camino de retorno, como las ondas del aire chocan contra la roca y vuelven como eco, o la luz es reflejada en la superficie del espejo. Entre uno y otro espacio se llena la imagen de nuevos sentidos, texto único pero preñado de discursos, igual pero no idéntico. Sin embargo, la oscuridad con que las palabras se adensan en su vuelta dificulta aún más la penetración de la mirada del yo lírico en el espacio en donde espera encontrar esencia para su imaginaria existencia.

Figuras que quieren amor entre la niebla: Vorágine y Dafne, Amadís y Oriana, Amene y Hathor —cada poema en *Sublime Solarium* es la historia de dos figuras alejadas— son parejas

que van siempre de a dos como para mostrar que no son más que reflejos uno del otro, y reflejo de un todo invisible, toda esa cadena de metamorfosis, ese crecimiento metódico de la distancia, que nunca está dada como infinita sino que se profundiza indefinidamente de una manera necesaria por la transformación del fin en obstáculos, pero también de los obstáculos en intermediarios que conducen al fin, toda esta poderosa imaginería, no representa la verdad del mundo superior, ni siquiera transcendencia, sino que representa más bien la felicidad y la desgracia de la figuración, de esta exigencia por la cual el hombre del exilio está obligado a hacer del error un medio de verdad, y de lo que lo engaña indefinidamente, la posibilidad última de alcanzar el infinito (Blanchot, 1992, p. 73).

El yo lírico entorpece su camino hacia el origen con la figuración, pero es que el ser del yo lírico es solo su canto, y no es más que porque emite, porque lanza su discurso, imaginado por el Otro, pero que él llena de nostalgia, a ese creador que lo mira indiferente:

Sólo Orfeo es el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que sólo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica (ibíd., p. 162).

Porque la amada no es una perfección, sino un anhelo bellísimo (*Syrtes*, Alabanza de Isis).

«Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico» representa muy bien esta superposición de sentidos, de voces emisoras, discursivas, en un mismo texto. El texto, sujeto enunciador, pretende dar forma a lo que él mismo es: conciencia de labor creadora. El título recoge la autorrepresentación: la reescritura de un texto y la mirada sobre esa reescritura y su poema. Además, la repetición del mito clásico a través de la reescritura del monje conlleva la confirmación propia del texto como literario. Y, efectivamente, el discurso imaginado por el sujeto de enunciación bien podría ser la copia de un texto anterior:

Despierto de improviso en el clavel o llama de los cambios, tras mutaciones amplias semejantes a ríos, el grueso cisne levantó sus alas, y flor de cien columnas, hizo crujir las cráteras del aire con su dorado pico...

Pero intempestivamente el hablante se desprende de su disfraz de monje copista, rompe la narración del mito e introduce su propia glosa, que no es la de un monje medieval:

Como en nosotros prende la tristeza cuando un coche se para, en un film de gangsters vemos su rostro o impávida la imagen desvanece la música de un disco, sabía el monje escribir versos muy bellos, aroma de colinas en la sombra.

Los fragmentos que retoman el mito parecen alternar con los comentarios del yo lírico, que se resiste a continuar con la repetición que el espacio enunciador le impone, hasta que lanza un dardo contra las pretensiones del texto:

Y encontramos al fin que todo es escayola. No retorna el poema, ni puede retornar, hermética, la dulce imagen que en sus versos vive.

El poema no vuelve, se pierde en el tiempo como se pierde su imagen. Si el texto se quiere repetición libresca, ha de saber que es solo la máscara vacía de otra máscara mortuaria.

No logra el texto ser copia consciente de la narración mítica que lo eleva a los anaquelés de la Biblioteca literaria. Abandona su empeño y no continúa su enunciación. Da fin al poema y así logra acallar a un hablante imaginado que le ha resultado tan díscolo. Los últimos versos parecen provenir de tres voces: Alain de Lille, máscara y discurso ficticio que el yo lírico ha de simular; el yo lírico, que descubre su afán de ser tras la imposición de la máscara y el disfraz; el sujeto enunciador, cansado de un discurso y su hablante imaginados que co-responden (y responden respondones) a su discurso-imagen:⁸⁶

Tú, que aún ves el sol entre las viñas, oro derretido cuando el mar resuena, apiádate de la muerte por el agua, de la sangre y del amor, de Alan de Lille, que al copiar un poema mitológico, entre los propios dioses escribió su vida, y cansado del mundo o tal vez de Platón que dibujó otro mundo, con envidia escuchó el sistro de la noche, y he aquí que solo, triste y viejo, sin púrpuras ni joyas, pone fin al poema.

El fruto de la imaginación reclama la mirada de esa conciencia imaginante, impenetrable e incognoscible. La imagen —vidrio—, la voz, la palabra-signo, el personaje, todo desea reencontrarse en su origen:

Escúchanos porque somos la muerte y la vida, los signos, la vida y los vidrios, la voz del hombre, las grimpolas de la muerte, llamando a las aldabas de tu corazón (*Sublime Solarium*, Elogio a una reina de Ofir).

Pero «Absorta en los espejos de la tarde, enmudecida, bella» (*Sublime Solarium*, Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico), la diosa no responde. Inmersa en el laberinto de reflejos que los textos se reenvían, busca su rostro multiplicado:

Ríe como el aura dulce que tiembla en las tímidas cañas,
como el cierzo llora en la onda, orla en la espuma del agua.

86 ¿Conciencia esquizofrénica de la que sus yoes —múltiples voces— se apoderan? Más bien esta lucha, esta superposición de voces, es también representación. La lírica es el desencuentro de los discursos, y el afán de identidad de lo que no puede alcanzarla. La disgregación interna del texto. Y esto mismo es lo que la lírica de Villena presenta. La rebelión del yo lírico es también una rebelión imaginada, predestinada. Aunque quiera ser sujeto y no *yo*, cuerpo además de voz o espectro, no podrá escapar a su condición de personaje pensado por Otro: «Los elementos directores de la imaginación [...] llevan siempre en ellos, en mayor o menor grado, un carácter de “control intelectual” más o menos marcado» (Chateau, 1976, p. 279).

Púrpura es el placer, un dolor navío en bronce casi eterno,
 como piedra que arde en las uñas tristeza es silencio,
 en el ónix sumerge los labios, los élitros tibios del cielo,
 y piensa: es mucho, es azul, es nada, es la sombra de un sueño
 (*Sublime Solarium*, Jean Moréas avista Florencia).

Riez comme au printemps s'agitent les rameaux,
 pleurez comme la bise ou le flot sur la grève,
 goutez tous les plaisirs et souffrez tous les maux;
 et dites: c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve
 (*Syrtes*, Liminar).

Poema copiado en *Syrtes* (2000), de Moréas, autor de *Syrtes* (1884). Pero quien da voz a la diosa, voz real e imaginada de un hablante, no logra entrar en Florencia. La ciudad soñada es solo una sombra inalcanzable. De esta forma, lo que para el texto es repetición por la que se reconoce literario, es para el hablante palabra plena de nostalgia:

Mas pensad, pensad muy seriamente
 que ya hemos poseído toda clase de túnicas,
 inútiles o recamadas, sí, como ese pensamiento
 que ahora tiene de monasterios copitos.
 Y con todo no somos aún peregrinos
 que arriban novedosos a una urbe incendiada
 (*Sublime Solarium*, Constantinos Kavafis observa el crepúsculo).

Toda clase de túnicas que no han logrado que el hablante encuentre su identidad. El yo lírico cansado se desgarra el disfraz porque no ha hallado tras él la conciencia que justificara la simulación de un personaje mítico: «Tras su velo o su máscara, el ser se retira, dejando él a quien lo explora solamente un travestido o unas ropas. Haga lo que haga, la mirada no va más allá de lo que le está permitido ver. Se queda en el umbral, excluido del santuario del ser» (Poulet, 1997, p. 178). Hastiado de ser títere de un ritual:

Sacerdotes de Persia con los ojos inmensos como
 azabaches solos, donde un labio de sangre, un sueño,
 en el ámbar del vidrio desmayaba las uñas, el
 mürice, el polvo de arroz y el fuego de una actriz
 de tragedia
 (*Sublime Solarium*, Cenit, fuego y Nadir de Guido Gozzano).

Si hubo un espacio de creación que pudiera darle sentido, de donde surgiera la transparencia de la imagen, ese lugar está perdido: «gentes / como

nosotros nacidas en la penumbra / ausente de un joyel antiguo» (*Sublime Solarium*, Constantinos Kavafis observa el crepúsculo). Porque «la transparencia no es más que un mito. Mito entre otros mitos» (Poulet, 1997, p. 179). El lugar de la creación es el espacio de la ausencia: «Parece que antes fue el lenguaje de los dioses, que habiendo huido los dioses, persistió como lenguaje donde habla la ausencia de los dioses, su falta, la indecisión que aún no resolvió su destino» (Blanchot, 1992, p. 205).

Ya no quedan dioses que justifiquen el ser de una sombra: «Y tendida en su concha de espumas la diosa fenece» (*Sublime Solarium*, El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía). Si el lugar de origen ha desaparecido, es la voz del yo lírico mero eco que nadie grita; la conciencia que lo creó es fantasmagoría que él inventa, diosa de cera, y sus propias palabras son solo reflejo de sí mismo. No habrá otro lado al que volver, «imposible alcanzarlas o atravesar el río» (*Sublime Solarium*, Aeneidos Liber IV, 1971). La imagen es espesa cortina que oculta Nada:

Nothing else is
 [...] una sombra de lluvia es igual a una diosa de cera es igual a un espejo de oro a una bruma a una voz a una dalia...
 (*Sublime Solarium*, El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía).

Helvio Cinna, el yo lírico, expresa la melancolía por una diosa que ya no está. El yo lírico errante ha iniciado su camino para descubrir que no había nada que encontrar, salvo su propia soledad:

El héroe ha venido a buscar una verdad que conocía de sobra y que centelleaba ante sus ojos inocentes. No encuentra esta verdad, porque era la de su deseo o su vana curiosidad, en compensación, una realidad que no sospechaba se le ha revelado, más profunda, más reticente, más bella o más sombría que aquella con la que estaba familiarizado: esta realidad consiste en él mismo [...], los personajes atraviesan un mundo de verdad que permanece indiferente y que se recluye en sí mismo tan pronto como han pasado. Cuando regresan, ciertamente han visto y aprendido, pero no ha cambiado nada, ni en el rostro del mundo ni en la profundidad de su ser (Foucault, 1996, p. 220).

Se sabe ya encerrado en un espacio imaginado, limitado por imágenes que solo le llevan a sí mismo, imposibles de traspasar por el deseo:

las vacías autopistas que solitario
 atraviesas en la cabina de un coche,
 como si una soledad acristalada

permitiese la vida de los sueños, de las niñas que mueren de amor
(*Sublime Solarium*, Raso en la autopista).

Cansado de no ser, de existir como sombra, títere de una ausencia que lo olvidó, deja de mirar atrás:

mientras la sombra recitaba en tus ojos poemas como luces y John Donne había muerto en la prásina estela del cometa...
Jamás a Kensington. [...] la muerte que se muere en divanes de seda...
Y al final, me preguntarás tremante una vez más, ¿qué haré yo de mi [vida]?
(*Sublime Solarium*, El hastío se desmaya en Kensington).

Personaje al fin que solo como tal puede reconocerse: «Mudados en imágenes, ideas y palabras, se han convertido en entidades puramente espirituales. En suma, para poder existir en tanto que objetos mentales, han tenido que abandonar toda esperanza de tener una existencia real» (Poulet, 1997, p. 207). De modo que, como se vio más arriba, el yo lírico se centra en su discurso, intentando encontrar su esencia en su propia labor poética. La recreación del mito es ahora el corazón del bosque en que alcanzar el conocimiento de sí. Pero el mito recobrado le devolverá tan solo una nueva figuración, una nueva máscara en que buscarse. De igual modo que no es la imagen del espejo la que corresponde al rostro, sino la imagen especular reflejada en otro espejo, así, al mirarse en su creación poética buscando reconocerse como creador, encontrará su reflejo no en el espacio enunciador de su obra propia, sino en el mito imaginado. No como recreador del mito de Leda, sino como fingida Leda, pobre máscara de una ausencia, de un mito definitivamente arrasado.

Como Leda y su mito, el yo lírico está perdido. Valdaura Meretrice muere y anuncia la muerte de todos los personajes.

Mas nosotros, ¿qué somos al fin nosotros?
[...] niebla como la muerte porque la púrpura no es eterna y al fin todos, todos, estamos irremisiblemente perdidos
(*Sublime Solarium*, Planto pro Valdaura Meretrice).

Se quería persona y se descubre personaje. Quería lograr su esencia por el deseo en el encuentro con la conciencia imaginante, y descubre que solo absorbido por el abismo de su ausencia podrá unirse a ella. Pero se niega a

morir, a dejar de ser *yo*. Intentando escapar de ese abismo que lo arrastra, dará la espalda a su origen para vivir su propio mundo, donde sí es real. Olvidando que es imagen, y sus poemas, imágenes de imágenes, elabora una poesía que elude el conflicto de la identidad. Poblará su mundo y su poesía de seres en busca de realidad, meros fantasmas: «Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la nada, los que la llenan con el espejo de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fijándola, deteniendo el balanceo del eterno recomienzo» (Blanchot, 1992, p. 153).

Porque, si personaje e imagen son absorbidos, solo queda la nada, «y el mar, sin imágenes, es un hondo vacío» (*Sublime Solarium*, Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana). Los dobles de la nada, criaturas deformadas porque des-velan el espacio literario informe, constituyen el único espacio accesible, visible, pero imaginado, de lo literario:

La obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles. Y las formas de esta superposición, constitutiva de cualquier obra, sin duda sólo se pueden descifrar en esas figuras adyacentes, frágiles, un poco monstruosas en que el desdoblamiento se señala (Foucault, 1996, p. 147).

Quizá por ello, negándose a ser absorbidos, a desaparecer en la nada que es en verdad su esencia, permanecen obstinados en su rebeldía de monstruos desolados que pugnaron por ser: «Esta rebelión es un acto terrible, una traición, pero no es impía. Porque, por esta infidelidad en la que se afirma la separación de los mundos, se afirma también, en esa separación, en esa distinción firmemente mantenida, la pureza del recuerdo divino» (Blanchot, 1992, p. 260). Esta rebelión y su derrota final cumplen, como representación de una poética implícita, la obra completa de Villena.

Afán de ser: de yo lírico a *Luis Antonio de Villena*

El yo lírico escribe su propia poesía, repetición del acto que lo creó, para poder ser, dominar su voz y su palabra: «la presencia intemporal, iluminada, absolutamente dichosa de la obra se da en aquél que está precisamente escribiéndola» (Foucault, 1996, p. 93). Cansado de ser eco —imagen—, desea cobrar cuerpo —objeto— y ser Eco. No doble perseguidora de un Narciso indiferente e informe: si hubo una época en que este pudo contemplar su rostro, esta ya pasó. No hay reconocimiento ni flor brotada:

La contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra, si al mismo tiempo es el «florecimiento» de lo que sin embargo se oculta y permanece cerrado (Blanchot, 1992, p. 214).

Porque no hay unión de contrarios en una obra cuya esencia es la separación, la imposibilidad de identidad. Amadís pierde a su dama; Jean Moréas no alcanza Florencia, tierra prometida y solo sombra de un sueño: «Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois» (Sartre, apud Burgos, 1982, p. 62). No hay flor ni ciudad ni dama que alcanzar, porque brotaron en una edad mítica pero ya imposible para el yo lírico, cuyos esfuerzos por pervivir en el reconocimiento amoroso de su doble fueron vanos. La esperanza expresada en un poema es rota en el siguiente:

Los unicornios verdes que aceifan en tus ojos demandarán perdón, tan triste, y será como un fluido vals de crisantemos en el que la paciencia de un continuo dolor haga manar de ti como una perla una dulce dulzura en la distancia... (*Sublime Solarium*, Fugit amor).

Tus ojos tan bellos y tantas lunas de oro
pendidas de un sedal. Los naipes, el humo del
kifi ruso, tantos crisantemos muertos (*Sublime Solarium*, Tango).

Desolado, el yo lírico decide ser eco de sí mismo, liberarse de una conciencia que solo lo utiliza como máscara. Pero para eso ha de gobernar su voz y borrar el poder enunciativo que lo engendrara a él como poseedor de una voz que era eco: «escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirse en eco, de alguna manera debe imponerle silencio» (Blanchot, 1992, p. 21).

Se vio en el segundo capítulo que el yo lírico insistía en la profunda imbricación entre su peripecia vital y su creación poética. Eran los suyos poemas de la experiencia, cuyos motivos eran momentos de vida efectivamente sentidos, cuya intensidad era recreada en la elaboración del poema. También la memoria y la reflexión sobre la propia vida eran aspectos fundamentales de su poesía. Independientemente de la mayor o menor fidelidad de los poemas a la realidad del yo lírico, y de que cualquier acto de reflexión y elaboración literaria supone una versión o una traición, lo interesante es constatar no que los poemas se acerquen o no a una realidad —algo imposible de comprobar, pues no sabemos de la

vida del yo lírico salvo lo que él nos cuenta—, sino la insistencia de este personaje en que él tiene una vida, unas experiencias, que se mueve en un mundo real que es el suyo:

Fue, en cierto modo, una historia trivial.
 Yo tuve, hace años, algunas parecidas
(Huir del invierno, Una escena del mundo flotante).

Yo miraba aquella noche arder la maravilla.
 Os veía abrazándose, bebidos, tan jóvenes los dos,
 bailando entrelazados, alegres, entre la música
 festiva y la entibiada luz de un lugar clandestino
(Hymnica, Sed pagana).

Entonces, allí, entre el fragor, la oscuridad,
 los cuerpos que giraban, y las oblicuas luces
 del ámbito de noche, vi aparecer aquellos
 hermosos rizos negros de intonsa testa griega
(Hymnica, Iluminación [con leve retórica] en una discoteca).

Incluso advierte cuando no es él el protagonista de los hechos: «Era una edad de libros y de escasos placeres. / Yo no pude, por tanto, haber sido uno de ellos; / y es otra cosa más que el Tiempo me adeuda» (*Huir del invierno, La tarde dichosa*).

Un yo lírico que se mueve por su mundo *real*, en el que se quiere persona y no personaje; que escribe unos textos en los que objetiva ese mundo y a sí mismo: se presenta como un *yo* objeto de esos poemas. Pero también como enunciador de esos textos en los que habla de sí mismo. Es muy frecuente la utilización de paréntesis, que intensifican el carácter de subjetividad de la enunciación, ya de por sí bastante claro por las menciones constantes en primera persona:

No hay en ti muchas cosas que te hagan seductora,
 pues tienes pequeños los ojos y una leve (aunque clara)
 propensión adiposa. Joven eres, sí, pero en ti tampoco
 es prenda de especial donosura. Y sin embargo,
 te envidian (yo lo he visto) las niñas todas
(Huir del invierno, Eros mismo).

¿Qué será de vosotros? Os presiento
 (perdón) como todo lo belló, muy efímero
(Huir del invierno, Para el baile y para el amor).

Seguro estoy que Aquiles (aun siendo viejo)
gustó siempre de las mismas cosas:
Los libros y los amables cuerpos
(*Huir del invierno*, A efigie pagana, pagano ejemplo).

La insistencia del yo lírico en que él tiene una vida propia —dedicada a la búsqueda de la belleza y el placer—, sobre la que crea sus textos, en los que él es enunciador y objeto de enunciado, se evidencia también en los trasvases conscientes entre unos y otros poemas:

Por lo demás ya sé (y he repetido) que la enorme belleza se parece a la Muerte, y que un cuerpo hermoso provoca al mismo tiempo fiebre y melancolía...
(*Huir del invierno*, Reflexiones diversas al recordar a un muchacho, entre páginas de Baudelaire y Chateaubriand, y un cuadro de Bianchi Ferrari).

Lo dijo, efectivamente, en «Tristán» (*Hymnica*):

Quien ha visto con sus ojos la Belleza,
sabe ya la nada que le resta
en este mundo;
persecutor de dioses implacables,
helo aquí, consagrado a la Muerte.

Y en «Inicio de elegía» (*El viaje a Bizancio*), en el que, no por azar, expresa las dificultades de la *dispositio* al intentar crear una intensidad, junto a las propias del poner orden espiritual en las emociones:

Amor, ¿qué dulzura de entrega y púber maravilla
me insinúas fugaz desde el largo recuerdo?
Todos los autores agregan que la melancolía
[...]
No es fácil, pues, como decía, disponer en materia de afectos.

En «Poetria nova» (*Syrtes*) recuerda las palabras de Calímaco, uno de los *neoteroi*, repetidas por Carrillo y Sotomayor: «Cerrada la puerta a lo vulgar tanto como a lo innoble. Así leemos en el “Libro de la Erudición poética”», que repite en «El poema esboza al hombre» (*Hymnica*): «No bebo en la fuente común. Y cuanto es / vulgar o cotidiano me repugna. [...] / Y de testo lo común (ya sabéis) tanto como lo innoble». Que sin duda nos llevan a la «Respuesta a los telquinos» de *Huir del invierno*. Más allá de los paralelismos con el texto del bibliotecario de Alejandría, la respuesta a

los telquinos recuerda otra respuesta a los escandalizados ante quien quiso unir una vida hedonista a la creación literaria, en «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena» (*Hymnica*). Si en esta el yo lírico contestaba así a los rumores: «¿Y qué puedo decir? ¿Asentir? ¿Negarlo?», en aquella se anticipa a las posibles críticas: «¿Obsesión? Es cierto que no puedo mirar un cuerpo / hermoso sin fijar bien la vista».

Tal como Stierle la entendía, la lírica es el conflicto de identidad entre dos discursos. Y problemática es, lo hemos visto, la relación entre el texto enunciador y el propio yo lírico, en la lírica villeniana. Sin embargo, la poesía creada por el yo lírico se presenta como autobiográfica: «El criterio autobiográfico, en efecto, descansa en la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, confundidos en el empleo de la primera persona» (Combe, 1999, p. 139). El yo lírico insiste en esta identidad entre vida personal, autoría literaria, enunciación lírica y objeto enunciado, en una única forma «yo».

La lírica viene marcada por la contraria separación de estos planos. Vida personal y autoría se separan de la obra literaria dentro de la cual, a su vez, hay una difícil frontera especular entre una imaginación creadora y su discurso imaginado, que conlleva y necesita un hablante. Ambos se encuentran en ese único discurso, que es distinto, no obstante, según quien lo pronuncie a un lado u otro del espejo. Entre el autor real y el hablante imaginado, así como su objeto de discurso (que puede ser él mismo: «yo»), media la imaginación, el lugar del texto. Pero en la autobiografía y en la lírica que se presenta como autobiográfica, como es esta del yo lírico, lo que prima es la memoria. Por supuesto que cualquier acto de memoria implica imaginación, el recuerdo nunca es fiel, y ya vimos que una autobiografía no es más que una versión, una imagen. Pero lo interesante es que se quiera objeto y no imagen, que pretenda borrar el espacio de la imaginación entre el autor real y el hablante imaginado (y asimismo lo que este relate de sí). Por ello necesita del pacto, para borrar ese espacio del texto que muestra que, entre el autor y el hablante (yo lírico en este caso), media una sombra que no se identifica ni con uno ni con otro.

La poesía del yo lírico desea —y veremos que fracasará— ser una poesía de la identidad, tal como la entendieron los románticos:

El Romanticismo presupone la transparencia del sujeto, que permite al exégeta leer el poema como la «expresión» (*Ausdruck*) del contenido del yo cre-

ador. Pero para eso sería necesario que el lenguaje fuera adecuado al ser y a la persona y que se pudiese conocer la persona *en sí misma*, con independencia de su obra (ibíd., p. 129).

Transparencia y persona contienen la clave. Si el yo lírico escribe este tipo de poesía es porque intenta ser transparente a sí mismo. Desea olvidar aquella opacidad lírica que no le permite ver su origen. De espaldas a él, desea ver solo su propio rostro en el espejo. Yendo del efecto a la causa, escribe poesía autobiográfica para ser persona y no imagen, no personaje. Quiere adquirir un cuerpo y un nombre, Luis. Por ello insiste en mostrar su vida a través de su obra, que quiere conocer como real; por eso se forjará una leyenda en torno a sí, y más allá de los textos poéticos. Y por eso creará un heterónimo que salte de las páginas del libro a la realidad de los lectores. El yo lírico quiere ser: «En otras palabras, el sujeto lírico, llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e incluso, simplemente no *es*» (ibíd., p. 153). Ciertamente no es, y quiere ser. Pero no coincido con las palabras de Combe: es precisamente por ser ente lírico y no de ficción, por lo que se sabe imagen. No tiene la ingenuidad de los personajes de ficción, que sí adquieren, como dijo Martínez Bonati, la transparencia del objeto, que dentro de su realidad se sienten personas, que no sospechan su origen imaginario —salvo en novelas que no son novelas, sino *nivolas*, y otras metanarrativas—, y que no miran atrás.

Dedicado por tanto a crear literatura desde y sobre su mundo, es la del yo lírico una poesía de objetos, no en el sentido de cosas, sino en el que explicaba Martínez Bonati: imágenes alienadas, colapsadas en lo representado. Por ello titula metaliterariamente uno de sus poemas «Relato de una vida joven» (*Hymnica*), o explícitamente señala: «Yo escribiría simplemente: Obsequio de la noche» (*Hymnica*, Epigrema votivo), al escribir sobre jóvenes cuerpos. El contenido de sus poemas se cifra en la Belleza de los jóvenes que se mueven por su ambiente. Lo «Otro» sobre lo que la mirada se vuelve no es ya el texto imaginante, sino los cuerpos representados:

Te miro muy despacio.
Evocas en mí un raro
sortilegio. Una presencia extraña,
cosas de cuento de cruzados.
[...]

Por tu cuerpo bello, exento
(*Hymnica*, Voluptuosidad en un madrigal).

Cambia el sentido de los símbolos. La errancia del héroe ya no se desarrolla en los versos escritos, en busca de su procedencia imaginante, sino en los laberintos de los bares nocturnos: «y a veces, la aventura, la noche que nos lleva / en vaivenes errantes, las copas prometidas» (*Hymnica*, Nuestra Señora de la noche). La noche no es el abismo del otro lado sino unas horas para el placer, ni la copa es el corazón de la poesía, ya solo combinación alcohólica. Solo se busca en el espejo la proyección del cuerpo de un actual Narciso:

en ese día fatal —que llegará sin duda—
en que el espejo no te devuelva ya esos
ojos verdes, tus perfectas ojeras
y tu cuerpo, esbelto bronce y oro oscuro
(*Hymnica*, Tratado de Narcisos).

La transparencia del cristal permite ver sin más a un joven al otro lado de la calle: «El autobús continúa su marcha. Y de pronto, / tras el cristal el alerce suave / de un cuerpo. Que corre por la calle» (*Hymnica*, Omnibus de estética). Porque el deseo es ahora erótico, y los dioses perdidos son jóvenes accesibles:

Y pensé: No buscamos el logro, anhelamos deseo.
Que no es la fuente sólo, sino la sed que invita.
De pie en el antro penumbroso, sumido entre la música,
yo miraba aquella noche arder la maravilla
(*Hymnica*, Sed pagana).

te volví a ver (el cuerpo portentoso y suave, la belleza
inmensa, y ese como ignorar que es un dios quien te habita)
(*Hymnica*, Increíble belleza).

(He idolatrado cuerpos como un dios se idolatra
y el número de la pasión desbordaría el cántico)
(*La muerte únicamente*, Recapitulación verbal).

No se desecha el afán de transcendencia, y del cuerpo se aspira a la idea platónica. Pero esto no supone salir del mundo representado donde vive el yo lírico. Mundo que tiene una geografía: «A mí me gusta este reino. / ¿Dónde vivir si no? ¿África?» (*Huir del invierno*, Al-andalus), y una civilización, integrada por autores y artistas, teorías filosóficas de

muy diversas épocas, que forman un mundo cultural paralelo al nuestro.⁸⁷ Cualquier pretensión de transcendencia está incluida en los modelos espirituales de la cultura que vive el yo lírico, y que es también parte de lo representado.

Mencionamos, al hablar de la novela, que el sujeto imaginante textual da lugar a un discurso-imagen que se aliena en un discurso-objeto, el cual puede ser emitido por una voz objetivada —y no por un narrador que se conciba a sí mismo como tal—, es decir, solo a través de una voz narradora que no por ello cobra cuerpo como persona narradora (independientemente de que esta pudiera o no participar en la acción). Sin embargo, en el momento en que el sujeto textual enuncia un «yo», palabra-imagen que se transforma en palabra-signo, cobra cuerpo —«Pero ¿cuál es el lugar del yo? El lugar del yo es el cuerpo» (Castilla del Pino, 1998, p. 58)— un hablante paralelo y especular (sea narrador, yo lírico, etc.), que es quien dice este signo «yo», que se siente decir esta palabra-signo «yo», aunque no sepa que reproduce la palabra-imagen «yo» que otro, el sujeto imaginante textual, creó por él.

En *Sublime Solarium* había una voz objetivada, que correspondía al sujeto imaginante textual y que daba, por ejemplo, el título «Un monje, en los atrios de la noche, copia un poema mitológico», y un yo lírico que, consciente de su propia voz, adquiría cuerpo y aspiraba a su propio enunciado, a palabras no prestadas, a imponer su personal discurso al discurso imaginario al que desde el lado imaginante se le quería inducir. Pues bien, en este afán de independencia, de que su *yo* y su presencia no sean mero títere por el que quiera cobrar forma una ausencia sin cuerpo y sin voz,⁸⁸ el yo lírico va a incrementar sus rasgos personales, a darse un nombre: de yo lírico a *Luis Antonio de Villena*.

El yo lírico, ahora *Luis Antonio de Villena*, necesita una personalidad, cuyos rasgos ya se comentaron anteriormente. Es un carácter expuesto a

87 Pero distinto: cuando elementos de nuestra realidad entran en la obra literaria, se vuelven imaginarios: «Si algo ha existido o no, es un asunto empírico e incierto, y en todo caso una determinación externa a la obra de arte» (Martínez Bonati, 1992, p. 100).

88 «La obra literaria es muda como una estatua» (Northrop Frye, ápid Martínez Bonati, 1992, p. 31). Solo puede hablar por la voz imaginada de hablantes, que a su vez será reproducida por la voz mental del lector.

través de lo que expresa de sí mismo y del paralelismo que establece con sus modelos vitales y culturales mencionados en homenajes y referencias poéticas. La primera mención a *Luis Antonio de Villena* como autor de lirica aparece en el texto preliminar a sus poemas en *Espejo del amor y de la muerte* (1971), escrita por un imaginario Arturo Acebos: «Luis Antonio de Villena me recibió una tarde en su casa, mientras bebía abundantemente zumo de papayas con ron negro de Haití» (Prieto, ed., 1971, p. 105). Vuelve a mencionarse en «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena» (*Hymnica*). Posiblemente sea el «Luis» al que Sara de Gonzaga se dirige en «De noche, en la terraza de un ático bellamente decorado» (*La muerte únicamente*): «¡Yo había / esperado tanto este mes, Luis!», y en el mismo libro lo encontramos en «Alegórica pintura»: «Y dijeron las almas: Beba olvido. Descanse este Villena / mísero que amó morir por poseer y arder vida más clara». Aparece nuevamente en «Transformación muy íntima» (*Asuntos de delirio*): «Luis Antonio se ha echado a dormir, ahora», y en «Una vida muy larga, muy misteriosa» (*Celebración del libertino*): «No creo, Luis, que te sorprenda nada de lo que te cuento».

Paulatinamente se va formando una personalidad y una biografía que refleja en su poesía, a la que ya calificamos de autobiográfica: porque no desea cuestionar su identidad, sino crearse una personalidad. Por ello, como creador, consigue encontrar su ser en el «yo» de sus poemas, en virtud de tal identidad no problemática. Adentrándonos cada vez más en nuevas capas del interior de la obra, encontramos un yo lírico *Luis Antonio de Villena* que escribe poemas cuyo «yo lírico» es identifiable autobiográficamente y sin conflicto con él. Pero su afán por investirse de una realidad no se limita al interior de la obra. Va a saltar hacia fuera constituyendo una leyenda representada en su heterónimo.

Si leemos apropiadamente un relato que es historiográfico, sabemos que ese relato, teóricamente y en principio, no es la única fuente posible de información acerca del individuo allí representado. Pues si tal individuo puede o pudo darse en el modo de la percepción externa, ha podido originar otras imágenes, memorias, huellas. Y así, es actitud consecuente que, si el individuo nos interesa, busquemos otras fuentes de información acerca de él. Diversos textos, imágenes u obras sobre un y el mismo individuo real son en principio posibles. El individuo ficticio, en cambio, no tiene más presencia posible que la de la obra única que lo representa; no puede dar origen a otras fuentes de información primaria, no puede haber dos textos diferentes, independientes uno del otro, sobre un y el mismo individuo ficticio (Martínez Bonati, 1992, p. 106).

Pues bien, él —individuo imaginario— va a levantar una leyenda cuyas huellas se rastrean en textos distintos que van más allá de sus poemas, para velar el carácter imaginario de sí y de sus textos y darles el rasgo de historiográfico (o, aquí, biográfico). En «*Oratio amatoria*» (*Huir del invierno*), leemos:

Pasó tiempo de nuevo. Y la casa prestada era
al menos la quinta. Yo te bañé de noche
y te unté de colonia (era invierno) y tus ojos
inmensos me querían. Hablábamos. Me contaste (y vi)
lo de las *purgaciones*. ¿Era el amor aquello?
Un nombre que sentaba muy bien a tu belleza.

En la novela *Amor-pasión*, el protagonista Arturo mantiene relaciones con un joven: «Y entonces Sixto me dijo que no podía hacer nada ese día. Y añadió que había cogido unas *purgaciones* [...] Le bañé. [...] Le sequé después con una gran toalla amarilla, y le froté colonia» (pp. 73-74). Más tarde, en un nuevo juego de espejos, Arturo le cuenta a «Luis Antonio de Villena» su historia, y este responde: «Querido, detalle quitado o puesto (y no diré los que no me pertenecen) me has contado vivamente mi propia historia. También yo hoy, de algún modo, quería despedirme y desear buena suerte a Sixto» (p. 104). *Luis Antonio de Villena* va dejando huellas de su biografía en textos diversos. Y no solo en el interior de estos, sino en los espacios limítrofes entre la realidad y la ficción que son los prólogos o los epílogos. Así, en el post scriptum del ensayo *Carne y tiempo*, leemos: «El libro se lo dedico, sobre todo, a Eugenio y a Sixto. El primero ya murió. Hace mucho que perdí al segundo. L. A. de V.» (p. 215). Texto limítrofe es el introductorio a los poemas en *Espejo del amor y de la muerte*, escrito por Arturo Acebos, personaje imaginario que presenta a otro imaginario «Luis Antonio de Villena», como ya hemos mencionado. Y también lo es la presentación de *Un paganismo nuevo*, en la que —ya se vio más arriba— dos jóvenes hablan sobre el poeta «Villena», cuyos rasgos coinciden con los de este personaje cuya leyenda tanto se está esforzando él mismo en forjar:

J.T.: Pero hasta tú lo dices, el *personaje*. Es decir, que todo eso sobra. El *foulard*, los ademanes, ese hablar como voluntariamente en el disparate...

J.G.: *Voluntariamente*, ahora lo dices tú. Yo creo que se puede ser teatral y verdad, al mismo tiempo. Villena sabe que hace teatro, y sabe que es cierto el asunto, pero aún, fíjate, me parece a mí más cierto. O sea, que él es

más personaje y más real de lo que él mismo se siente. Uno se pone la máscara que se tiene que poner, y no otra, y luego resulta que máscara y rostro coinciden (p. 13).

De modo que, si persona significó máscara, la máscara acaba siendo persona. Curiosamente, y es muy significativo, la nota previa del autor «Luis Antonio de Villena» sigue a esta presentación del personaje-poeta: es el personaje el autor de la nota y no el autor real. Es decir, que los rasgos de la biografía y la personalidad estrañaria de *Luis Antonio de Villena* salen del interior de los textos para invadir una zona tradicionalmente dominada por el autor real. Cabe suponer entonces que quien firma en portada los libros que leemos no es un autor real Villena, sino el personaje *Luis Antonio de Villena*, que, en su afán de realidad, salta por encima de ese espacio abismal de la imaginación literaria (frontera entre lo real y lo imaginado, y que él ha decidido olvidar), para buscarse a sí mismo como ser real (en un nuevo gesto de rebelión contra ese origen imaginante que lo creó para desampararlo). Es decir, del mismo modo que ha introducido elementos del mundo real (culturales, geográficos, temporales) en el suyo imaginado para evocar esa sensación de realidad, inversamente extrae lo imaginado y lo vuelca en lo real. Campillo analiza la noción de autor y de heterónimo, que se da

Cuando varios nombres de autor remiten a un único individuo real (son los llamados *heterónimos*, como los utilizados por Kierkegaard o Pessoa). [...] El nombre de autor, en efecto, no es simplemente el nombre de un individuo real, pero tampoco es el de un personaje imaginario: no está ni en el exterior ni en el interior del discurso, sino que se sitúa en su mismo borde, por así decirlo, y ejerce con respecto a dicho discurso una función clasificatoria. No sólo da unidad a un texto o discurso escrito, sino a todo un conjunto heterogéneo de textos, a los que permite agrupar y delimitar como un *corpus* unitario, como una «obra» (Campillo, 1992, p. 28).

No es que un individuo real (Villena) cree un heterónimo «Luis Antonio de Villena» como autor para sus obras, como quería J. Infante; es que el personaje *Luis Antonio de Villena*, personaje imaginario, sale a ese espacio del autor —intermedio entre un individuo real y un personaje imaginario— para afirmarse así autor de los libros que componen el *corpus* literario —total o parcialmente, habría que ver— que leemos. Es decir, que si el individuo Villena es real, el autor «Luis Antonio de Villena» no lo es.

Otro ejemplo poético es el de Jorge Riechmann. En el texto preliminar de *El día que dejé de leer El País*, se dice burlonamente:

Por lo demás, se sabe que el yo lírico no coincide con el yo biográfico: son como primos lejanos a quienes no les gusta encontrarse, porque les incomoda su vago y sin embargo inocultable parecido. No ha dejado de leer EL PAÍS: cada día mi primo se entrega a ese vicio con la ferocidad de un rito de autodestrucción (Riechmann, 1997, p. 8).

Siguiendo con el juego, habrá que deducir que el nombre «Jorge Riechmann» que aparece en la cubierta del libro sobre el título «El día que dejé de leer *El País*» no responde al de un individuo real homónimo (que sí lee *El País*), sino al del yo lírico (y autor) de los poemas que la obra contiene.

Y quizá no resulte tan extraño si atendemos a dos poemas de Villena. Sabemos ya de la analogía entre el yo lírico, hablante imaginado que busca su origen por el espacio de lo escrito, y el héroe errante por el laberinto. Laberinto cuyos caminos están llevando de dentro a fuera; y así, el primer verso de «Héroes» (*Marginados*) dice: «Diría hoy que salían de un libro prohibido». Y en un poema que no raramente se titula «Rebelión de artistas neoclásicos» (*Celebración del libertino*), un personaje —teñido como el nuestro de nostalgia— salta de un cuadro —representación, al fin y al cabo— a la «realidad» de Sendón:

Gustavo Sendón abrió mucho los ojos
y vio como salía, muy despacio, del cuadro
la más cercana chica, la que está recostada,
y mira al espectador con raro tedio
o frágil sensación de melancolía...

Para ser algo más que la voz de una conciencia imaginante, *Luis Antonio de Villena* necesita una personalidad y un rostro. Por ello no extraña la aparición de espejos y autorretratos:

Salir todas las noches, arreglarte
el foulard con cariño esmerado ante el espejo
(*Hymnica, Un arte de vida*).

Apoyado en un espejo
solicitaba un sorbo
o pedía un cigarrillo rubio
(*Huir del invierno, «Contra los cristianos»*).

Sientes, frente al espejo,
el orgullo tan duro de estar solo
(*Huir del invierno*, Esa querida atmósfera de tango hacia las tres).

En este juego de dobles y espejos que es la poesía de Villena, los autorretratos se reflejan en los que de sí hicieran algunos pintores. En buena medida, la mirada hacia determinados artistas responde a la elaboración de esa personalidad que el personaje *Luis Antonio de Villena* crea para sí, a semejanza de ellos. Él logra su autorretrato como tantos pintores realizaron el suyo, y establece así unos paralelismos que, por otra parte, denuncian las distancias entre ellos (pintores que existieron y crearon) y él mismo (mera sombra que se quiere persona y creador). Sin embargo, la identificación con estos autores sí va a ilustrar y acentuar su carácter, angustias, y logrará un aire de familia con ellos.

Son muy frecuentes las menciones a pintores diversos en la obra de Villena: Ucello, El Greco, Beccafumi, Bazzi, Ferrari, P. de Chavannes, Tiziano, Caravaggio, etc. Son creadores y *Luis Antonio de Villena* quiere dejar claro que él también lo es. Pero además, el pintor es quien puede dar forma a lo que no la tiene y, más allá, darse forma a sí mismo en el autorretrato; y esto es importante para quien es sombra de un vacío. El yo lírico es apenas la (des)figuración de una conciencia informe y oculta. Lograr un retrato de sí mismo es darse un rostro que lo libere de su sombrío e inefable origen. Quiere ser visible. Expulsado del espacio que lo creó, intenta crearse una entidad en este espacio imitativo (que imita un vacío) en el que se mueve errante, espacio que la pintura a su vez representa. Pintura: para Platón, imitación de la imitación que en sí mismas son las sombras. O más aún, solidificación de las nebulosas figuras creadas en el espacio oculto e inaccesible de la imaginación.

Levantar una persona de lo que es apenas sombra, ese es el fin de la pintura, y por ello la poesía de *Luis Antonio de Villena* está impregnada de pintura. Se trata de ser objeto, persona y no personaje. Pintarse para vivir: «Fervientemente dibujaré unos labios —dijo el poeta— y te / regalaré ese beso» (*Celebración del libertino*, Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío). Y levantarse él mismo, no solo como ser, sino como ser que crea:

El autorretrato no es ya, en un rincón del cuadro, una participación furtiva del artista en la escena que representa; es, en el corazón de la labor, la obra

de la obra, el encuentro, el término de su recorrido, del origen y delacimiento, la heroización absoluta de aquél gracias al cual los héroes aparecen y permanecen (Foucault, 1996, p. 112).

Un espacio inaccesible creó y abandonó a los héroes. Ahora el héroe, el yo lírico, se crea a sí mismo, busca su entidad en su retrato y no en su origen. Pero es una justificación para la propia identidad no exenta de dolor.

Los pintores siempre saben pintar nuestra desdicha...
(*Celebración del libertino*, Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío).

El deseo se eleva como el milvo en la mirada.
La retórica la dijeron ya los pintores antiguos,
ellos que nunca se equivocaron al hablar del sufrimiento
(*El viaje a Bizancio*, Monumento en honor de Lord Byron).

Porque para los artistas pasados hallar la expresión era entrar en ese espacio perdido de la creación: «La *inventio* se interpreta como “*in id venire quod quaeritur*” [...]. Aquí el hombre no está ya siempre en el lugar del lenguaje, sino que debe venir a él y puede hacerlo sólo a través de un *appetitus*, un deseo amoroso, del cual, si se une al conocimiento, puede nacer la palabra» (Agamben, 2003, p. 110).

Pero ahora ese lugar parece perdido, ausente, inalcanzable por el amor o el deseo. En «Retrato cortesano» (*Syrtes*), parece representarse ese paraíso (y nuevamente sus símbolos: árbol, río, copa translúcida, agua) como fondo para la figura. La pintura es la intuición de ese espacio oculto tras las formas:

Detrás de ti se abre una ventana al esplendor del cielo, vuela, detenida, un ave en tu homenaje y cae, solemne, la ruguez de una cortina en carmesí, y en oro. [...] mientras —translúcida— una copa invita a la delicia del río, a los gozos más íntimos del agua. Todo es perfecto: el apresto del cortinaje teñido de púrpura, y los frutos que llenan la ausencia de un árbol lejano, ubérrimos. [...] El delicado sabor de la belleza que está más allá de la descripción, del atributo y de las formas. En ti está toda la importancia. Aunque, distinto secreto en cada uno, este dulce sentir se oculta —arte del pintor— en el fulgor de los paños o en la guirnalda, al parecer inútil, de las rosas.

La ventana en el cuadro, como un cuadro tras el cuadro: «El “vacío” [...] parece, sin embargo, transformar esta presencia en el alejamiento

que preserva su acceso, que nos da la impresión de que el cuadro está siempre detrás del cuadro» (Blanchot, 1992, p. 92). Espacio tras el cuadro que es vacío, árbol del paraíso que ya se siente como ausente; intuición por el pintor de una fuerza oculta tras la representación, pero intuición —dulce sentir— que pronto se transforma en nostalgia. Las cortinas del «Retrato cortesano» dejan solo entrever la ausencia de su espacio, vislumbre de una estrella apagada, en un poema cuyo título es reflejo de un cuadro:

Sabe que el presente no es nuestro fin. Y que al pasado y al futuro
no se llega jamás, porque alguien los esconde entre cortinas
de raso, como hermosos reflejos —visos— que no estarán nunca
(*Asuntos de delirio*, Figura decorativa sobre fondo ornamental).

Luis Antonio de Villena se retrata y también lo hacen otros personajes. Como se verá, el paralelismo entre ellos se estrecha hasta lograr una fusión por la que se confunden y entremezclan los posibles emisores. En «Un arte de vida» (*Hymnica*), el yo lírico se mira al espejo y su soliloquio desgrana algunos rasgos de carácter y costumbres que ya conocemos. En el mismo libro, encontramos el poema «Mi retrato triste y suntuoso». Entre paréntesis, bajo el título, aparece el nombre del pintor James Ensor. Fue autor de un *Autorretrato* (1879) y de otros cuadros de significativo título, como *La máscara y la muerte* y *Máscaras extrañas* (1891). La acotación podría señalar la figura del pintor como protagonista de un monólogo dramático, cuyo contenido evidenciara semejanzas con las preocupaciones del yo lírico *Luis Antonio de Villena*, lo que convertiría a Ensor y su enunciado en correlato objetivo del propio yo lírico. Sin embargo, el emisor no está suficientemente caracterizado como personaje distinto del yo lírico y, por otra parte, las semejanzas entre «Un arte de vida» y este poema son muy claras. Ambos enunciados parecen emitidos por un mismo hablante, con y sin disfraz. Las primeras palabras de «Mi retrato triste y suntuoso»: «Heme aquí de nuevo», podrían ser dichas por Ensor, en alusión a su anterior *Autorretrato* (1879), o bien por el yo lírico aludiendo a «Un arte de vida», poema anterior. Las semejanzas entre ambos textos son evidentes, por otra parte:

a)	b)
vivir sin hacer nada	ni rico ni pobre —ocioso—
la opinión sobre un lienzo	intentaría pintar
¿de dónde esa nostalgia?	Me llama muchas tardes la tristeza [...] —no sé de dónde viene
la carta que le escribes a un amigo	Escribiría cartas a los amigos
Beber, que es un placer efímero	le sirvo alcohol
Amar el sol y desear veranos	isla del sur [...] llena de sol
Embriagarte de belleza [...] anhelar jóvenes cuerpos	y cuerpos —jóvenes— [...] embriagado cada noche / junto a alguien (joven)
saber ser el rey de un palacio de invierno	Me siento, con frecuencia, / en perpetua derrota, y otras veces, como el rey de un / cuento. [...] y me moriría una tarde (sin molestar, espero)
¡Qué frío amanecer entonces, qué triste es, qué bello!	para que el ocaso —tan bonito— diese luz a mi último momento.

De modo que, si en el primer poema *Luis Antonio de Villena* se mira a sí mismo en el espejo, en el segundo Ensor se pinta y el rostro resultante es el de *Luis Antonio de Villena*. Esa fusión es la que aparece en «Alegórica pintura» (*La muerte únicamente*), poema inspirado en el cuadro *David contra Goliat*, en el que Caravaggio se retrató en el rostro de Goliat y al que ahora *Luis Antonio de Villena* superpone su propio rostro:

Ávida boca de mordisco y sed, afanes saturnales,
anhelo de sombra y temulencia, flujo lunar de apetecer la carne.
Y dijeron las almas: Beba olvido. Descanse este Villena
mísero que amó morir por poseer y arder vida más clara.

De forma que se funden Goliat, Caravaggio y *Luis Antonio de Villena*. El rostro de uno trasluce el de otro, todos se transforman unos en otros, sin desaparecer nunca por completo: «Es mi personalización, mi apropiación del *David con la cabeza de Goliat*, en el que Caravaggio se había auto-

rretratado, salvajemente, en la cabeza de Goliat, desesperada y sucia» (De Villena, 2000c, p. 216). El yo lírico *Luis Antonio de Villena* se retrata, otro personaje se retrata, y ambos son uno. Esta fusión se desarrolla de diversas formas en distintos poemas.

Luis Antonio de Villena se mira en el espejo de «Un arte de vida». Tiziano se autorretrata en «Tiziano. Último autorretrato» (*Como a lugar extraño*): «Y se miró Tiziano en un espejo», al igual que Álvaro de Campos (un heterónimo, como el que crea el yo lírico *Luis Antonio de Villena* de sí mismo) en «Álvaro de Campos se mira», en el mismo poemario. O bien, más complejamente, el yo lírico encuentra su rostro en el *Autorretrato* de Ensor o de Caravaggio, o al mirar una foto de Ezra Pound: «Niegas, afirman, gritamos: La vida. / Señor, tan destruido y elegante» (*Asuntos de delirio*, Una foto de Ezra Pound en Venecia, 1968). Los retratos ajenos se convierten en los propios. Y los paralelismos no solo se dan entre *Luis Antonio de Villena* y el personaje en quien se refleja, sino entre los personajes, dobles entre sí: «¡Ah, mi querido señor De Campos, / tan elegante con su monóculo y el sobretodo ceñido!» (Álvaro de Campos se mira). Elegante De Campos como Pound, como el yo lírico que se arreglaba el *foulard*, el mismo que se hundía en la soledad de «Esa dulce atmósfera de tango hacia las tres» (*Huir del invierno*), como también De Campos: «y las letras de tango de tantas noches de nuestra alegre vida, / volver sin deseos, / quedarse solo». De la misma forma que el narrador de «Autorretrato de un viejo, al estilo sienés de Doménico Beccafumi» (*Celebración del libertino*) piensa en Pound al ver a Aludra:

y se dejan ir, silentes, y brillan como transparente sílice,
alto y solar, destrozados y mudos, fervidos y hermosos?
Se cuenta de Goethe y también de Ezra Pound.
La última vez que vi a Tadeus Aludra.

¿Quién se autorretrata en este poema? No Aludra, ya viejo, pues es el objeto, no el emisor, del poema. Quizá el extraño narrador que relata su último encuentro con el pintor de *Celebración del libertino*: «Tadeus Aludra me miró, sentado y crepuscular, ya desde otro sitio». La mirada mutua entre el narrador y el pintor, ya desde otro sitio (ya convertido en ¿un autorretrato? Mirada que brota del cuadro, pero, a su vez, también mirada pintora la de Tadeus, que desde otro sitio observa al narrador, y así es retratado), ¿no es la misma que la del yo lírico que cruza sus ojos

con los del rostro de un retrato (Caravaggio, Pound, Ensor)? Se miran narrador y pintor como el yo lírico *Luis Antonio de Villena* con todos los personajes que se retratan a sí mismos. ¿No será, por tanto, este «Auto-retrato de un viejo»... no el de Aludra o el narrador coetáneo, sino el de ambos, y a través de ellos el del propio yo lírico *Luis Antonio de Villena* (que los crea a ambos en esta pseudonovela que es *Celebración del libertino*)? En la mirada mutua del pintor —ya retrato— y el narrador —que se retrata a sí mismo en el retrato de Aludra— ilustra el yo lírico su propia contemplación de tantos (auto)retratos, en los que se ha visto a sí mismo.

Es lo que ocurre en «Tiziano. Último autorretrato» (*Como a lugar extraño*). El yo lírico introduce el monólogo del pintor: «Y se miró Tiziano en un espejo / (bien rebasados los setenta y cinco años) / y dijo: Yo también lo quemaría todo». El último autorretrato es, evidentemente, el del yo lírico-narrador que se ve en el rostro de Tiziano en el espejo. El paralelismo entre un yo lírico *Luis Antonio de Villena* que se mira en el espejo y un personaje (Tiziano, De Campos) que hace lo mismo, como correlato objetivo de aquél, da lugar a una fusión en la que un personaje se mira y aparece el yo lírico («Mi retrato triste y suntuoso») o el yo lírico mira un retrato ajeno y encuentra su rostro («Una foto de Ezra Pound...», «Alegórica pintura»), tal como explica «Autorretrato de un viejo, al estilo sienés de Doménico Beccafumi».

El paralelo estructural de la mirada del yo lírico en el espejo, lo encontramos en el soliloquio («tu corbata de tarde, la carta que le escribes / a un amigo, la opinión sobre un lienzo, que dirás / en la charla», *Hymnica*, Un arte de vida). El de su proyección en los autorretratos ajenos, en el monólogo dramático.⁸⁹ Sabadell revisa las distintas definiciones dadas, de las cuales la de Sinfield es la más abarcadora: «simplemente un poema en primera persona hablado por, o casi en su totalidad por, alguien de quien se indica que no es el poeta» (Sabadell, 1991, p. 178). En la poesía que tratamos, y acor-

89 Publicado cuando este trabajo estaba concluido, el poema «Suil Anelliv» (*Desequilibrios*) continúa este recurso. El poema es el monólogo dramático de un fotógrafo, que ahora se autorretrata en una entrevista. El observador es observado por su interlocutor y, de resultas, por sí mismo. Que el yo lírico se proyecta en este ficticio autorretrato, que lo es de sí mismo, viene dado por el reflejo del título en el espejo.

des con esta definición, son numerosos los monólogos dramáticos; sin embargo, podemos encontrar tres tipos básicos si tomamos algún otro rasgo como criterio clasificador. Para muchos estudiosos es fundamental la presencia de un oyente y una situación comunicativa para el monólogo del hablante: «Otros autores [...] han simplificado [...] considerando como únicamente relevantes el hablante, la audiencia, la ocasión dramática y cierta relación entre la voz que habla y la audiencia» (ibíd.). Es el caso de «Antonio Bazzi, Il Sodoma», «El perfumista», «Una gran actriz» (*Huir del invierno*), «Martas cibelinas» (*Asuntos de delirio*), «Chaperó» y «Frívolos» (*Marginados*): «Yo, señor, salí de Rusia por Crimea. / Era en 1919» (Martas cibelinas). Los consideramos los monólogos propiamente dramáticos. Hay otros monólogos enunciados por un personaje que no es el yo lírico, pero que no tienen un oyente externo, y responden a los pensamientos de un personaje. Se acercan, por tanto, más al monólogo interior, también en su variante de soliloquio. Así en «El sueño del humanista» (*Huir del invierno*), «Novela de un profesor a punto de los cuarenta», «Álvaro de Campos se mira» (*Como a lugar extraño*), «Mendigo» y «Sola» (*Marginados*):

Creí que no conocía la soledad,
o que, lentamente había venido —mansa— en los últimos años

Hay algunos monólogos cuyos emisores y situación comunicativa no están suficientemente caracterizados, y solo el título o una anotación parentética al comienzo dan a entender quién es el hablante: «Si [...] el hablante se encuentra en un estado relativamente indeterminado en el tiempo y el espacio, de tal modo que haya poco, a excepción del título, que recuerde que no es el poeta el que habla, en este caso el recurso se encuentra mucho más cerca del “yo” del poeta» (Sinfield, ápid Sabadell, 1991, p. 184).

Ya comentamos que el título puede ser tan solo una referencia y no el indicador de quién es el hablante. Puede ser el yo lírico quien enuncia, habiendo asumido previamente una identificación vital y personal con el personaje del título, que queda en la sombra como punto de comparación con el yo lírico. Este tipo es el que encontramos en «Príncipe de Montenevoso», «Buonarroti», «Ficino», «Quevedo», «Villamediana» (*La muerte únicamente*) y «Dilettante» (*Marginados*), o en el ya visto «Mi retrato triste y suntuoso» (*Hymnica*) con la acotación referida a Ensor. «La confesión del perverso»

(*Como a lugar extraño*) juega con esta ambigüedad. El título parece presentar un monólogo dramático en boca de un personaje que realiza una declaración sobre sí mismo. Pero el estilo y el tema muestran claramente que el perverso no es otro que el yo lírico: la abundancia de formas parentéticas (propias del estilo del yo lírico), la alusión al carácter de artista, el amor griego, la mención del vampiro y el monstruo (que aparecen en otros poemas como rasgos con que el yo lírico se caracteriza), indican que no hay una verdadera voluntad de dar la voz a otro:

(¡Atrapen a ese ogro! —claman las madres—
¿A eso llaman artista! ¿A ese degenerado,
corruptor de la mejor juventud? Es el monstruo que ofrece
[...]
Y ¿cómo decirles, señoras,
—caí siempre simpático a las que me conocieron—
que no sólo no deseó ningún mal a sus hijos,
sino que aspiró a cuidarlos,
que hasta daría mi vida junto a ellos,
y que deseo enseñarles, amigarlos, darles más altas miras
y que compartamos —como guerreros dorios—
el afán de virtud y nobleza
frente a los envites del mundo y de la vida?

La función básica del monólogo dramático es la de correlato objetivo, y la mayoría de los monólogos que el yo lírico crea tienen esta utilidad. El poema «Para honrar a Ibn Quzmán, zejelero» (*Hymnica*) se compone de una invocación del yo lírico al poeta medieval, en la que comenta elogiosamente su disoluta vida, seguida de una respuesta en boca de este, un pequeño monólogo dramático:

Por lo demás mis noctámbulos
amigos, mis camaradas de taberna,
me aseguran (y hay que creerlo)
que mis zéjels se oirán en el Irak,
y hasta, sin duda, en la dorada Persia.

Versos que bien podrían ser enunciados por el propio yo lírico —reflejado en Ibn Quzmán— como incipiente e ilusionado poeta que es. Es interesante constatar que la respuesta de Ibn Quzmán tiene un paralelismo con la del yo lírico *Luis Antonio de Villena* a la voz que daba el título «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena». En ambos se juega a dos voces, una respuesta de la otra. Ibn Quzmán es al yo lírico lo que el yo lí-

rico era a esa voz objetivada. Cajas chinas de espejos representadas por los monólogos en los que los personajes se miran, se llaman, se responden.

Encontramos monólogos que no buscan desviar los propios pensamientos o preocupaciones hacia otro emisor, sino que responden a la simpatía por los sentimientos ajenos. El procedimiento es el inverso: el yo lírico no utiliza un emisor como encubrimiento de sí propio, forzándolo a pensar o sentir como él, sino que se olvida de sí para ponerse en el lugar de otro, e intenta hablar como este otro lo haría. Es el caso de los monólogos de *Marginados*.

Existen otras formas de correlato, como el poema narrativo y el apóstrofe. Si el monólogo dramático viene justificado por «yo es otro» rimbaudiano, el poema narrativo lo estará por «otro es yo». Es de nuevo una forma de desplazamiento; proyecta en una tercera persona lo que se podría enunciar en primera. Así ocurre en «El desterrado» (*Hymnica*), «El poeta» (*La muerte únicamente*) y «Esteta» (*Asuntos de delirio*):

y caminando, llega a tabernas o clubs de peor laya,
donde de nuevo bebe, y entre una torpe música, un instante
le embriaga una piel inmadura, que la vista descansa
(*Hymnica*, El desterrado).

Del mismo modo que encontraba su rostro en el retrato de otros, así imagina vidas ajenas con las que siente afinidad, a veces explícita mediante comentarios sobre el personaje. Son poemas como «El ciruelo blanco y el ciruelo rojo», «Un viejo poeta de Alejandría» y «Una ética del renunciamiento» (*Hymnica*), sobre Ogata Korin, Kavafis y Francisco Delicado; «Retrato de Brunetto Latini», sobre el personaje, y persona real, de *La Divina Comedia*, y «El corazón de la materia» (*Huir del invierno*), sobre el pintor Gabriel Morcillo:

Y así será siempre, lo sabe ya. Inestable, desasido, buscando
de aquí a allá los palacios de los libres (e inseguros)
mecenas. Así toda la vida —medita el buen clérigo—
hasta una muerte pobre en algún rincón, solo (bien triste,
claro) o entre risas de gente sin gusto, ni piedad ni inteligencia
(*Hymnica*, Una ética del renunciamiento).

El poema «El amor sacro y el amor profano» (*La muerte únicamente*), cuyo título remite al cuadro homónimo de Tiziano, describe los pensa-

mientos del neoplatónico Higinio Nardi, que no pudo conocer a Winckelmann. El neoplatónico y el crítico de arte se reúnen en un Nardi que no es sino correlato del yo lírico:

Y al cerciorar de pronto lo que estudiase tanto,
las palabras convertidas en imagen de carne, lo preciso
una vez más, de las líneas de Winckelmann y sus suposiciones.

Algunos poemas narrativos introducen monólogos de los personajes presentados. Es el caso de «Tiziano, último autorretrato», «Retrato de Bruneo Latini» y «Belleza, zozobra querida», cuyo protagonista recuerda al decadente yo lírico:

Haciendo un alto en una noche loca
—de éas de farándula y bares y chulitos espléndidos—
un duque viejo, vicioso y elegante,
citó a Jean Paul Toulet y propuso el enigma:
Beauté, mon cher souci!, clamó en alta voz,
y mientras los chicos pedían más ginebra
y el humo del local le anegaba los ojos,
refirió lo que sigue: *Ay qué vida la nuestra.*
La belleza nos mueve, pero manda el deseo.

Comentamos ya, por otra parte, la fusión de las palabras del personaje descrito y del propio yo lírico narrador. Es lo que ocurre en «La mort de l'artiste» (*Huir del invierno*), cuyos versos cito seguidamente, y en «Platón» (*Como a lugar extraño*). No está claro quién las enuncia, lo que hace pensar que son ambos, confundidos, los emisores:

Ahora quisiera oír de nuevo a Ravel o a Prokofiev
interpretando para él Tristán e Isolda.
Pero es un día nublado de agosto. Y 1929 en Venecia.
[...]
Pasó el verano breve y hubo siempre tristeza.
Nunca quisiera haber salido del útero materno.

También hay poemas narrativos con cuyos protagonistas, más que identificarse, simpatiza, quizá por la caída, que el yo lírico tan bien conoce: «Tigre», «Tony», «Dama» (*Marginados*).

De la misma forma que el yo lírico parecía dirigirse al Ezra Pound fotografiado en Venecia, así se dirige a ciertos personajes como a su rostro en

el espejo. El apóstrofe se convierte en soliloquio. Encontramos esto en «Felipe II» o en «Elisabeth de Austria» (*Como a lugar extraño*). En este sucede lo mismo que en los poemas narrativos «Platón» o «La mort de l'artiste»: el último verso —espaciado de los anteriores— no se define ni como palabras del personaje invocado ni como palabras propias del yo lírico, por lo que ambos posibles emisores se unen:

Cruzabas en tu barco los espacios absurdos —exteriores
o íntimos— y tumbada en la tienda de Isolda,
soñabas en el modo mejor de imitar la alegría...

Sé que hay una voz. Apenas la oigo. Pero suplico.

Por supuesto, el yo lírico crea otros poemas que también son narrativos o que se dirigen a una segunda persona, pero no funcionan como correlatos objetivos, no suponen formas de ocultación. Simplemente aluden a personas de su entorno, a jóvenes a los que trata cotidianamente:

Difícil es saber en qué estriba su encanto,
y qué vedado signo les convierte en electos
(*Hymnica*, Estudios neoplatónicos).

Voy a mirarte solamente, y ni una mano
me atreveré a posar en tu cabello
(*Hymnica*, Para honrar a Ibn Hazm de Córdoba).

Como personaje que es, los poemas reflexivos del yo lírico se acercan a los monólogos interiores, y también aparece en otros poemas charlando con un oyente en una determinada situación, lo que se aproxima al monólogo dramático. Sin embargo, tal terminología es propia de los poemas protagonizados por personajes distintos del yo lírico. De todas formas, el yo lírico y los poemas que crea como enunciación directa, sin utilización de correlatos, no dejan de ser en última instancia correlatos del sujeto textual imaginante.

Un juego interesante entre las formas «yo», «tú» y «él» dentro de un poema reflexivo del yo lírico se da en «Muy señor mío» (*Huir del invierno*). El yo lírico se dirige mentalmente a un muchacho a quien ve en un bar, e imagina qué pueda pensar de él ese joven «tú». Así, se mira en la mente de un «tú» que, a su vez, lo mira como un «él». El yo lírico se desdobra en una tercera persona, pero mirándose en el espejo de la mente de una segunda persona:

Dicen que escribe, o que es marqués; insólito en cualquier caso. Pero resulta divertido muchas veces, al cenar o tomar copas, o en la casa, al borde de la amanecida... Y parece que invita, seduce, y cuenta cuentos extraordinarios. (Eso oyés decir por ahí, muy vagamente.) Mas a ti te parece una figura triste y un tanto desclasada: Sentado al caer la tarde en vuestras discotecas, impecable o exótico según la circunstancia. Y mirando, siempre mirándote. A ti especialmente que apenas le conoces, y bailas alegré tu asueto de los libros en juventud radiante. Una figura triste y solitaria.

El correlato objetivo (sea a través del monólogo dramático, del poema narrativo o del apóstrofe) tiene valores diferentes en la obra del yo lírico *Luis Antonio de Villena*. En *Hymnica y Huir del invierno*, la proyección en otros personajes le sirve fundamentalmente para confirmar su personalidad y para inscribirse como último eslabón en una genealogía de artistas, libertinos y soñadores que han ido a contracorriente, a los que se siente afín. La mayoría de los protagonistas de esos poemas son personajes y autores del mundo cultural. Utiliza el correlato objetivo como un medio de alegorización propia:

El Yo que se identifica simultáneamente con diferentes figuras míticas o históricas, se dilata hasta el infinito cargando sobre sí el destino de la humanidad entera. [...] La intemporalización y la universalización tienden en efecto a la alegoría, hasta tal punto que el disfraz lírico puede ser considerado como un proceso de autoalegorización (Combe, 1999, pp. 147-148).

A ello no es ajena la insistencia en el autorretrato a través de los ajenos, como ya vimos. En *Como a lugar extraño*, el yo lírico comienza a percibir el fracaso de su rebelión y su carácter de personaje literario, es decir, personaje ya no solo como metáfora de la existencia humana en el gran teatro del mundo (aunque se sienta también como tal). Entonces va a ampliar el correlato a personajes más próximos a él y a su mundo, que aparecen como tipos: el viejo, el solo, el exiliado, la prostituta, el esteta declinante. Quizá porque surge en él una simpatía hacia aquellos a los que intuye comparsas en un mundo que no es propio y abocados, como él, a la desaparición. Paralelamente, la fusión de las voces de unos y otros con la del propio yo lírico se acentúa, lo que llevará en *Celebración del libertino* a una sustitución: otros personajes, presentados como ficticios, elementos de una novela, van a sustituir a *Luis* en sus andanzas y bús-

queda de transcendencia. Evidentemente, esta sustitución responde a la conciencia por parte del yo lírico de que existe una analogía entre él mismo, como personaje literario, y ellos: Sendón, Angelis, Aludra, personajes de una novela —pseudonovela, como se verá—, a su vez confundidos entre sí, como ya fue comentado anteriormente. Es, a su vez, la forma máxima de ocultación, de correlato: hasta ahora *Luis* —creador de poesía autobiográfica— se ha ocultado tras los personajes de monólogos dramáticos que él mismo escribía, débil parapeto para un autor que, además, escribe una poesía autobiográfica. Cualquier enunciado de un personaje remitía a él mismo, en virtud, también, del valor intrínseco del correlato: «La proyección sobrepasa a la asociación por el hecho de que fusiona las dos estructuras asociadas y permite ver la una a través de la otra en vez de la una junto a la otra» (Chateau, 1976, p. 283). En *Celebración del libertino*, la ocultación pretende ser máxima al escribir el yo lírico una novela, género en el que la frontera autor-personajes llega a su extremo, y no cabe plantear intrínsecamente relación autobiográfica alguna. Sin embargo, la pretendida novela será una falsa novela, precisamente debido a la presencia del correlato objetivo.

Interesante es de momento señalar que, por caracterizados que puedan aparecer los personajes de los monólogos dramáticos, no alcanzan el rango de objetos, o de personas. El personaje Erasmo de Rotterdam no tiene la misma transparencia en novela que en lírica. En el mundo de la novela, el personaje está y se mueve realmente. En lírica, el personaje permanece opaco. No pierde el carácter de imagen que reenvía a algo que está detrás y de quien es una proyección. Por ello podemos calificar a los personajes de correlatos objetivos del yo lírico, que los utiliza como forma desviada para su propia expresión. En cambio, en novela el personaje solo se representa a sí mismo (independientemente de que pueda encarnar determinados valores o actitudes, etc.). Precisamente el carácter de correlato de estos personajes permite la confusión entre sus enunciados, que deriva en la unión de todos como dobles del yo lírico. La aseveración de Chateau es muy acertada: los rasgos de los personajes y los de *Luis Antonio de Villena* se desdibujan, se pierden, se velan y desfiguran para figurar y desvelar el rostro del otro. Son indistinguibles. La distancia que el monólogo dramático pretende se va perdiendo y evidencia que solo es un truco.

En la primera parte se ejemplificó la mezcla de enunciados y voces. Mencionaré ahora brevemente que el yo lírico se presenta a sí mismo pro-

tagonista de algunos monólogos dramáticos en los que no es posible distinguir si es él el emisor o un personaje distinto (es el caso inverso al monólogo con título-referencia). Los versos de «En el invierno romano» (*Como a lugar extraño*), de igual manera los puede enunciar un personaje que espera en su cama el fin de su tiempo, que el propio yo lírico que se imagina en tal situación. No hay una caracterización que permita juzgar en uno u otro sentido:

Aquí, entre los libros, es muy grato quedar, amigo mío.
[...]
Oigo desde la cama aullidos de sirenas, y gritos
otras veces de rubios estentóreos a sus hembras
con botines de cuero y el pelo recubierto de azafanes chillones...

Si la simbólica situación de este monólogo es imaginada por el yo lírico, para sí mismo o para otro, hay por otro lado monólogos que parecen reproducir escenas de su vida cotidiana, del mundo en que se mueve y que ya conocemos. Vimos los paralelismos entre el monólogo de un personaje (Dorothy Parker) y el del yo lírico —si es que es él— charlando con un oyente. Solo el título permite distinguir a los emisores, «Habla Dorothy Parker» y «Esmeraldica me mira absorta».

No es siempre fácil determinar en los últimos libros quién es el emisor de los poemas. En cierto modo, los mismos versos dan la clave. Álvaro de Campos declara su deseo de ser otros:

donde quisieramos ser dos mil y dos mil más a un tiempo,
y perdernos en el *totum* luminoso y vacuo
de cuantos pasan en el *hall* de un Gran Hotel de lujo...
(*Como a lugar extraño*, Álvaro de Campos se mira).

Y ciertamente todos los personajes, incluido el yo lírico, se mezclan y confunden, pues todos son el mismo, dobles de dobles. Ya no importa diferenciarse, señalarse en el espejo, pues el rostro que devuelve es el de otro: «Es la traca final. El reverso del nombre que le nimba / [...] / ¿Un nombre? ¿una historia? No, mejor la propia vida» (*Marginados*, Marqués de la casa de citas). Porque la vida de estos personajes, como la del yo lírico, es solo —lo saben ya— el reverso de un vacío que los crea como sus dobles y los lanza a una vida imaginaria donde cualquier diferencia es engañosa. El título del poema «Secretos biográficos de Gustav Meyrinck» (*Como a lugar extraño*) parece encerrar una clave. El título es mera referencia, pues el mo-

nólogo podría ser enunciado por el novelista —única referencia: «como en las noches juveniles de Viena»— o por el yo lírico, viajero en su juventud. No importan los nombres ni la historia, sino el sentir común:

La dulce melancolía de las tardes en que una voz
me llama insistente desde otro lado...
[...]
Y veo este verdoso río pasar, y marcharse y deshacerse todo;
y en las noches de luna, yo —tu desterrado hijo—
te miro con los ojos húmedos, suplicantes: Otro de tus cisnes
perdidos. Y me ahogo en esta estrecha cloaca.

Personajes perdidos, desterrados a este lado del espejo, exiliados del espacio del que surgieron y al que no podrán volver sino para desaparecer. La rebelión del yo lírico, que le llevó a significarse para olvidar que es solo una imagen, está cercana a su fin. Le ha llevado al reconocimiento de que los personajes que él crea en sus poemas como correlatos objetivos no son más imaginarios que él, y que todos son sombras de un vacío. Por ello acaba mezclándose con ellos, fundiendo rostros y palabras.

Hemos comentado la presencia de yoes emisores de monólogos partiendo de la idea de que es el yo lírico quien los crea como forma de desplazamiento y proyección. A su vez el yo lírico es la exteriorización de un sujeto imaginante oculto que es conciencia de sí. Está detrás, en consecuencia, tanto de la creación del yo lírico como de los otros yoes emisores de monólogos. Y mantiene el control sobre todos ellos. No es una conciencia disgregada. Si el yo lírico se esconde tras otros personajes, otros yoes, es porque hay un sujeto que se sabe *yo*, y no «yo, Erasmo» o «yo, Parker». Porque se sabe *yo* (por más que un mismo sujeto pueda presentar varios yoes) puede existir el correlato, la proyección en otro yo con quien no hay identidad, solo afinidad, y puede el sujeto jugar con disfraces. Una conciencia se sabe *yo* y permite que este yo se oculte en la representación de otros yoes ajenos. No es el caso de una conciencia esquizofrénica que se disgregara en yoes incontrolados:

El sujeto [...] convierte cada uno de esos yoes en un objeto interno denotado, al que enjuicia del mismo modo que enjuiciaría el yo de otro sujeto con el cual se relacionara [...]. Se trata de una forma de aparente disociación, la del sujeto que actúa como conocedor de su yo denotable, al cual confiere una cierta independencia. Pero es una disociación «como si», porque el sujeto sabe que el yo al que califica le pertenece y ha sido construido por él, cosa que no ocurre en el alucinado: al considerar la voz que oye como de otro, la disociación

es fáctica. [...] el sujeto alucinante se empobrece en la medida en que partes de él, esto es, alguno de sus yoes, se le hacen ajenos y extraños (Castilla del Pino, 1998, p. 50).

Entre la conciencia imaginante y los yoes de los monólogos dramáticos existe la instancia intermedia del «yo lírico» (por más que su relación sea conflictiva), y esto permite considerar al yo lírico como creador de estos personajes tras los que se esconde. Pero todos son, en definitiva, producto del sujeto de imaginación que los crea, inaccesible en esencia y solo rastreable por lo que elabora.

Dominios del texto

Hemos visto la importancia del retrato para el personaje *Luis Antonio de Villena*, que intenta a través de él construir una personalidad y dotarse de un rostro. Pero la función del retrato es también metapoética, en el plano superior del texto. Por un lado, la relación que el personaje *Luis Antonio de Villena* establece consigo mismo es paralela a la que el sujeto textual establece con este personaje: necesita de una figura que lo represente y le dé una voz.

Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la otra noche. Sin embargo, la obra de Orfeo no consiste en asegurar el acceso a ese punto, descendiendo hacia la profundidad. Su obra es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad. Orfeo puede todo, salvo mirar de frente a ese «punto», salvo mirar el centro de la noche en la noche (Blanchot, 1992, p. 161).

Esta es la tragedia del yo lírico, ser instrumento por el que un oculto espacio se manifiesta. Por otro lado, ese sujeto textual no deja de mostrar que el yo lírico es solo un doble, que es imagen creada. Y lo hace a través del retrato:

[El pintor] ha constituido un analogon material tal que cada cual pueda aprehender esta imagen si sólo se considera el analogon. Pero la imagen así provista de un analogon exterior sigue siendo imagen. No hay realización de lo imaginario; lo más que podría hacerse es hablar de su objetivación (Sartre, 1964, p. 232).

Objeto que no alcanza la transparencia y la independencia porque no pierde su carácter de imagen. Por eso las palabras de la lírica no son signos —salvo en el plano representado—, sino símbolos:

En el significado, la palabra sólo es un jalón: se presenta, despierta un significado, y este significado nunca vuelve a él, se va a la cosa y abandona la palabra. Por el contrario, en el caso de la imagen con base física, la intencionalidad vuelve constantemente a la imagen-retrato. Nos colocamos frente al retrato y lo observamos (ibíd., p. 36).

Esto es lo que ocurre en lírica, que la palabra no se vuelve cosa, la palabra es retrato. Retorna el significado a la palabra, que permanece como imagen, como lugar de tránsito que deja apenas vislumbrar —pero no alcanzar: Orfeo no puede mirar a Eurídice— la imaginación creadora de la que brota: «But in poetic language words are not used as signs, not even as names, but in order to *name* [...] as implying a return to the source» (De Man, 1984, p. 3).

De modo que *Luis Antonio de Villena* es, pese a sus esfuerzos, imagen. Ha querido personalizarse en retratos y es, efectivamente, parte de un cuadro. Representado en un cuadro aparece en «Alegórica pintura» (*La muerte únicamente*), cabeza cortada por un efebo. Así parecen intuirlo los personajes de *Celebración del libertino*, análogos al yo lírico:

en el agua, casi inmóvil, y en el viento, muerto casi,
que parecíamos dentro de una esfera de vidrio...
¿No estaremos —juzgó— en el interior de un cuadro?
(*Celebración del libertino*, La desaparición de los oráculos).

El texto juega con la inocencia del yo lírico. Algunos títulos son especialmente irónicos. Los títulos que el yo lírico antepone a sus poemas pueden ocultar la sombra del sujeto textual que esconde otro sentido tras ellos. Un poema de *Huir del invierno*, en el que el yo lírico relata autobiográficamente una anécdota, se titula «Una escena del mundo flotante». Aquello que para el yo lírico es biográfico, se desvela como escena representada en un mundo imaginario: «En el discurso interno de la obra literaria (el del narrador o los personajes), se hablará normalmente de “situaciones” para designar hechos cuya imagen o representación el lector calificará de “escenas”» (Martínez Bonati, 1992, p. 94). Y no deja de ser grotesco que el primer intento de *Luis Antonio de Villena* por forjarse una

leyenda se titule precisamente «Primera imagen de Luis Antonio de Vi-llena». Una acotación escénica parece el título del poema «De noche, en la terraza de un ático bellamente decorado», en donde Luis y Sara conversan sobre sus deseos frustrados: un decorado, efectivamente. Y quizá el inocente yo lírico diga involuntariamente más de lo que cree en el título «Reflexiones diversas al recordar a un muchacho, entre páginas de Baudelaire y Chateaubriand, y un cuadro de Bianchi Ferrari»: mientras él se sitúa meditando entre la lectura de estos poetas y acompañado de tal cuadro, quizá el sujeto textual insinúa que el yo lírico está efectivamente —en la gran biblioteca foucaultiana— entre otras páginas literarias, parte de un texto entre otros textos.

El yo lírico es el emisor del contenido de un poema que disfraza, como falso monólogo dramático, con el recurso del título: «Pinturas en la pared de una mastaba» (*Asuntos de delirio*). Pero no hay situación ni caracterización que permitan concretar otro emisor salvo él mismo. No son palabras de texto religioso alguno, aunque imaginario, sino propias. Como otro Amene (*Sublime solarium*), el yo lírico se encuentra perdido en ese mundo representado: «No somos de aquí. No vivimos aquí. / El mapa de retorno —desdichadamente— se ha perdido». Intenta disfrazar su enunciado con el truco de un título que lo desvíe hacia un texto jeroglífico. Pero lo interesante es constatar que, desde el punto de vista del espacio enunciador, las palabras del yo lírico sí son pintura, representación, y son, como se verá, las palabras de un muerto.

Lo mismo ocurre al querer reflejarse a sí mismo en el protagonista de un poema narrativo donde no faltan los desdoblamientos:

Suponía —este señor que se parecía a Blaise Pascal—
que los tiempos de la dicha (si existieron; podía creer que sí)
habían terminado...
(*Asuntos de delirio*, Figura decorativa sobre fondo ornamental).

Quizá la referencia a Matisse bajo el título pueda aludir a este personaje, o simplemente al autor del cuadro que da título al poema (o a ambas cosas). Pero nuevamente es posible la ambigüedad: como el personaje objeto del poema, también el yo lírico proyectado es solo una figura con fondo ornamental.

Así que las técnicas de ocultación de los enunciados propios quizá sean más explícitas de lo que parece, como en «Novela de un profesor a punto

de los cuarenta» (*Como a lugar extraño*). No es propiamente un monólogo dramático, sino un enunciado del yo lírico con el falso camuflaje de la referencia del título: inconscientemente se denomina a sí mismo personaje de novela. Lo que es algo grotesco si tenemos en cuenta que él, en *Celebración del libertino*, intenta hacer una novela con los personajes Sendón, Aludra, etc. Los títulos de los diferentes fragmentos de esta novela en poemas (falsa) parecen insistir en el carácter representativo de los personajes: «Una apariencia equívoca», «Amigos imaginarios», «Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío», «San Baco, de noche, se aparece a San Sergio», «Modelo austriaco, joven, tendido sobre piel de leopardo, desnudo. Dibujo coloreado. Tripolitania». El yo lírico —que se presentará como autor de esta novela— señala el carácter ficcional de estos personajes. Pero esta preponderancia sobre ellos se volverá en contra suya.

Y la verdad es que hay poemas que parecen decir más de lo que dice el aparente autor o yo lírico. En *El viaje a Bizancio*, el yo lírico escribió «Querubés». En *Hymnica* surge «Otros querubés». En apariencia es un poema dedicado a la increíble belleza de unos muchachos, en el que comienzan las intuiciones platónicas del yo lírico: «No tocas realidad aunque los labios besen, / luz, tal vez, en imagen de cuerpos que no existen». Pero es que quizás no existen, y ese título contenga una respuesta burlona del sujeto textual a la ingenuidad del yo lírico. Curiosamente, el primer verso del siguiente poema empieza: «¿Qué palabra agregar, más allá de *inocencia?*» (*Hymnica*, Beau Satán). Seráfico ángel el yo lírico con sus inocentemente perversos poemas dedicados a muchachitos: «y entre un fragor de juveniles ruidos y afásicos / fantasmas...: Su mirada. *Crimen*, la palabra perfecta». Fantasmas afásicos los personajes —vozes prestadas— en busca de una mirada que les dé vida. Víctimas de un crimen. «Beau Satán» se titula el poema: querubés desterrados; ángel desterrado —objeto de un crimen— que necesita de su doble, dios ausente: «Es la voz / de Satán —dice— que llora desolada por el mundo» (*Marginados, Perdido*).

Un mismo texto con distintos sentidos según desde qué lado del espejo se enuncia. El espacio literario es la fuerza creadora, pero también la mirada sobre lo creado, y de ahí la ironía o, simplemente, la ambigüedad. También el texto alude a sí como el lugar de la mirada. Es el creador del cuadro —la imagen— y mirada sobre esa imagen. El texto no se representa como

un cuadro, sino como el cuadro según una mirada creadora: «Autorretrato de un viejo, al estilo sienés de Domenico Beccafumi» (*Celebración del libertino*). El poema no es la recreación del cuadro «La batalla de San Romano», sino de «La batalla de San Romano según Paolo Ucello» (*El viaje a Bizancio*), pintor, además, obsesionado por la perspectiva. El poema no se disfraza de cuadro, sino de perspectiva, de punto de fuga de la mirada. Así que no solo el yo lírico se retrata. También el texto: «Además, y como todo texto [...] quiere ser el insustituible laberinto de sí mismo» (*El viaje a Bizancio*, Inicial).

El espacio imaginario —noche, mar, entre otros símbolos— crea un discurso-imagen (vidrio, cristal) que enuncia un hablante, voz y cuerpo, doble de ese espacio imaginante. La imagen se adensa, opaca, pero espacio y creación anhelan su transparencia para lograr el reconocimiento mutuo y el retorno amoroso de lo creado a su fuente: cruzar la imagen, el verso, que es río, para volver al origen. Esa soñada armonía es la representada en «Liceo» (*El viaje a Bizancio*):

y el labio es bocanada de azules transparencias y la lengua se exhibe cercana como un cetáceo enorme, murmullo en otra lengua, que busca y que desea, regurgita y escupe mientras la pierna tuerce su vello latrocínio y disipa un rumor de ajorcas y serpientes en el aire, y un ay de dientes tórridos entre espesa marea para el beso, viendo las pestañas enormes como aves o ciclones y el hialino dúctil en su vaivén de espumas y opacas transparencias que ríen y se siente y corren y son islas.

Así el labio del yo lírico pronuncia su discurso transparente, hialino dúctil, lengua que es el murmullo de otra latente y que, como el mar, va y viene, vaivén de espumas. Pero está también la intuición de su imposibilidad: la marea es espesa, y la transparencia, opaca. El texto parece representar las palabras de Foucault sobre el lenguaje «que retiene en ese espacio el derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático. Eso es en suma lo que constituye una obra» (Foucault, 1996, p. 64). La unión de ambos entes a ambos lados del espejo sería como el brotar de una flor:

La piel se tiende bruscamente al acercarse, pelea en la otra piel, se infama y se hace hermosa, se retuerce en bargueños, kinésicas de manos y de ingles, de pétalos que exprimen y son gota pequeña, de labios que se hilan y se anudan, tallos que se entrelazan, clorofillas que treman y palpitán se anudan y son flor.

La flor simboliza el surgir poético, tal como se vio en *Sublime Solarium*. Contiene más profundas implicaciones:

The fundamental intent of the poetic word is to originate in the same manner as what Hölderlin here calls «flowers». [...] All particular flowers can at all times establish an immediate identity with an original Flower, of which they are as many particular emanations. The original entity, which has to contain an infinity of manifestations of a common essence, in an infinity of places and at an infinity of moments, is necessarily transcendental (De Man, 1984, pp. 3-5).

El espacio oculto busca su identidad por la figura del hablante imaginado, creado por él, y para que sus palabras mudas sean palabras efectivas, signos. El texto se representa como creación y como estructura doble y en busca de armonía. A su vez, especularmente, su yo lírico expresa poéticamente una unión amorosa:

Y entramos en la sala [...] Un gesto delicado entre los labios, leves años sublimes, como quien tiene una flor entre los dientes... Y el pecho de oro y de río la espalda. No pedir nada. (En una habitación casi vacía.) Los instantes rodaron por el suelo. Catarata de amor se prendió en brazos, aguzó los labios como palpos.

Personajes en una habitación vacía con su flor entre los dientes. Y, nuevo espacio en las cajas chinas, el yo lírico es como Hokusai, el pintor, en un poema lleno de paralelismos:

amó y se amó en la hierba de río y de praderas [...] dejadme pensar que una vez más vuelvo a andar por los campos del estío. (1849, Hokusai, el pintor, en su lecho de muerte.) [...] como amor, como flores inmensas para volver después a las praderas verdes del estío. (Así Hokusai, los campos del estío...).

Y estructuras especulares: «licores antiguos y el torso busca el torso y la mano gravita», «Y el pecho de oro y de río la espalda». Así, el pintor es reflejo del yo lírico, y este, del espacio textual. Pero se insinúan las sombras del fracaso: «Aunque no sea ya sino un fantasma, dejadme pensar que una vez más vuelvo a andar por los campos del estío», «Hokusai, en su lecho de muerte», «mientras el sol final (tras la ventana)».

Porque la ventana anuncia un espacio inalcanzable más allá de una habitación por la que los personajes vagan como por un laberinto, y que solo

abandonarán por la muerte: «la habitación tiene que estar ya vacía del héroe y la palabra a escribir tiene que haber entrado para siempre en el silencio» (Blanchot, 1992, p. 103). Encontramos la ventana desde la que mira el yo lírico en «Tankas» (*El viaje a Bizancio*): «(Mirando desde la ventana)»; en «Perdido» (*Marginados*): «Me tumbo con la ventana abierta. El sol la rara lluvia»; en «Retrato cortesano» (*Syrtes*), poema-cuadro por el que el espacio literario se autorrepresenta, alegoría de esa estructura de espacios separados que es el texto literario:

Detrás de ti se abre una ventana al esplendor del cielo, vuela, detenida, un ave en tu homenaje y cae, solemne, la ruguez de una cortina en carmesí, y en oro. [...] mientras —translúcida— una copa invita a la delicia del río, a los gozos más íntimos del agua.

En *Celebración del libertino*, los personajes sabrán del vacío de ese espacio creado separado por el marco, como del retrato, de la ventana:

Decidió, hace años, no salir de la cama...
Un gran lecho barroco, enfrentado al ancho ventanal campestre
(*Celebración del libertino*, Dilettante mortal de gusto exquisito).

Tiene un miedo terrible. Aúlla a la noche,
en la ventana, a horas muy tardías,
maullando desesperadamente, ¿por quién y a quién?
(*Celebración del libertino*, Declaración de caridad, a un gato que soy
y tengo).

Estos poemas intuyen el fracaso de la unión entre el creador y su doble, separados por la frontera de la imagen. Esa unión mítica entre ambos lados del espejo como sueño del texto que se representa a sí mismo en su duplicidad, la encontramos también en «The beautiful and damned» (*El viaje a Bizancio*), y con los mismos símbolos:

La noche traía siempre sus perfumes suaves. Y el espejo devolvía solemne el joven esplendor de la edad [...]. En aquel mudo esplendor de cristales y espejos que la noche traía se dejaba adorar insinuadamente y el amor era sangre en la lengua y extenuación de piel y de palabras. Como lame el agua sus jacintos y brota rosas la boca.

Pero es sueño derrumbado: «Somos un aluvión de noches y bajeles en ruinas, y la palabra engaña como engañan los labios». Habla el yo lírico desde su soledad y desde su destierro. No habrá ya cristal ni llama: «Andaba por las calles errante y no había llama en sus brazos, ni volcán

ni plata. Y mientras, arriba, en la alta noche, doraban el cielo, lentos, los astros...».

Durante toda la obra de Villena, el yo lírico y los personajes análogos se van a sentir seres errantes en busca de su origen. «El desterrado» se titula el último poema de *Hymnica*, y las menciones al exilio son muy frecuentes:

[...] Y puesto que
vivimos un destierro, mucho es ya soñar algunas tardes
(*Huir del invierno*, Ganímedes).

y en las noches de luna, yo —tu desterrado hijo—
te miro con los ojos húmedos, suplicantes: Otro de tus cisnes
perdidos. Y me ahogo en esta estrecha cloaca
(*Como a lugar extraño*, Secretos biográficos de Gustav Meyrink).

Se mueven por un espacio cerrado del que buscan la salida: «Salir del exilio / es caminar» (*Celebración del libertino*, Tenebrae), «porque el recinto es un viaje, lejano y largo» (ibíd., Rebelión de artistas neoclásicos). Errancia solitaria: «Recorriste solitario algunas calles desiertas / recordando: En el lugar más alto estará lo que quiero» (*La muerte únicamente*, ¿Qué sabes de la noche, centinela?), «Y cuantos recorren ese país / —por un mismo camino— viajan solos...» (*Asuntos de delirio*, Inténtalo, sensitivo). Sin respuesta: «Sólo sé que no volveré nunca. / Sólo que no soy de ningún sitio» (ibíd., Martas cibelinas), «Corres por los pasillos loca, y llamas... ¿a quién, gatita?» (*Celebración del libertino*, Declaración de caridad a un gato que soy y tengo).

Fin de la rebelión

El silencio hace caer las máscaras

(J. I. M.)

Dos planos en el texto: creador y criatura, que no se encuentran. Desde este planteamiento, el texto es el lugar de los dobles sentidos: «todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable. Este es el punto de la ambigüedad misma» (Blanchot, 1992, p. 38). El yo lírico enuncia su deseo de encuentro con la Belleza dentro de un plano imaginado en el que la hermosura de algunos muchachos y los libros leídos le llevan a platónicos afanes de transcendencia. Pero, considerando la obra como el engranaje

entre los dos espacios, imaginante e imaginado, sus palabras cobran nuevos sentidos. Quizá involuntariamente, el yo lírico expresa su ansiedad por encontrar su origen literario. Paulatinamente habrá de reconocer que sus veleidades de persona independiente se ven frustradas por esas palabras por las que cree expresar una cosa (búsqueda de la Belleza) cuando está expresando otra: dependencia de su creador. Títere y eco de una conciencia, su rebelión se verá pronto arrollada.

En el texto lírico, la imaginación se dirige al objeto por la imagen y, recíprocamente, el objeto vuelve a la imaginación a través de la imagen. Pero este camino de ida y vuelta queda entorpecido por la opacidad —espejo, no cristal— de la misma imagen, de modo que ambos espacios se aíslan, uno en su impenetrabilidad, el otro en su laberinto sin salida. Ese es el lamento de los pseudoobjetos que ni olvidan su origen imaginario —cosa que sí hacen los objetos— ni pueden volver a él: «sólo girando el sentido la razón sería nuestra» (*Celebración del libertino*, Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío), «¿Quién podría saber mirar de espaldas?» (*Celebración del libertino*, Rebelión de artistas neoclásicos).

Es pasar al otro lado de la imagen, de ese discurso imaginario del que las palabras de los personajes son eco: «notar cómo traspasamos espacio y tiempo / y llegamos abrazados más allá de la letra» (*Celebración del libertino*, Una apariencia equívoca), «Para guiarme fuera de la melancolía del tiempo / y del espacio» (*La muerte únicamente*, Atis-Adonis). Alcanzar el espacio literario, más allá del espejo: «La dulce melancolía de las tardes en que una voz / me llama insistente desde el otro lado...» (*Como a lugar extraño*, Secretos biográficos de Gustav Meyrink), para encontrar su origen el doble: «el rostro confundamos y el deseo entre estrellas» (*Huir del invierno*, Sobre el dios de Homero). La separación supone añoranza de una auténtica identidad: «Perder es ser otro y ser el mismo» (*Huir del invierno*, Cuesta abajo). El yo lírico se siente integrante de algo que lo supera y de lo que solo es forma: «Que se pensó divino, soñando en liquidar el yo» (*Como a lugar extraño*, César Moro).

¿La genuina verdad está en el Arte? ¿Es su imagen la que arrebata
[y solivianta a Psique?]

[...]

¿Hacia dónde? La luna no está sobre el camino.

[...]

¿O hacia la honda y difícil de otro tú mismo?

(*La muerte únicamente*, Nocturno en Parasceve).

Más allá de platonismos, el Arte es el difícil lugar de paso entre dos espacios reflejos; entrar en el otro lado es conocerse a sí mismo: «como un cuento / que desemboca en otro cuento, cada vez más abajo, / más profundo, entre el barro y la perla cenicienta...» (*Huir del invierno*, Dahoum); «un día soberano que mezcla —como el arte— / la verdad y la mentira» (*Como a lugar extraño*, Agradeciendo el error). Entre la inaccesible verdad y la mentira está la imagen, lugar fronterizo por el que deambulan los errantes personajes líricos: «Su sitio es el filo del mundo: Un borde / que limita en la catástrofe y también con la fábula...» (*Celebración del libertino*, The kindness of strangers), «Un gato —como yo— lleno de saña, entre verdad y / sinsentido» (ibíd., Declaración de caridad a un gato que soy y tengo). Desde el otro lado, el de la catástrofe, la imaginación que solo se plasma en sus creaciones, extrañas a ella, tampoco puede evitar el muro:

Extranjero dorado que entre muertos y bruma
pasea una muralla como un ángel extraño.
y una reina desgarra su manto ante el espejo,
y tiembla el cítarista si ve mover tus labios
(*Huir del invierno*, «Amor fou»).

El yo lírico, los labios, ese extranjero, ángel entre muertos, pasea por las brumas de un muro que es el espejo, que solo devuelve la propia soledad. El espacio de la imaginación contempla las formas levantadas por la palabra, pero no puede identificarse con ellas. Por ello, los seres a los que ha dado forma están hechos de muerte:

Como escorzo de figuras de ilustrísimo trazo
[...]
Imágenes de Amor, cuellos atesorando las metáforas,
cuerpos en cuya carne los versos son táctil materia,
ojos como un pozo del que manasen eróticos sentidos,
cabellos que repiten en su oro líneas de muerte escrita
(*La muerte únicamente*, Petrarquismo).

Es el drama de los espacios de la obra: llena de imágenes, vislumbres de un lugar perdido, el de un lenguaje creador cuyos brillos fueran palabras colmadas de esa esencia originaria. La finalidad del viaje por el laberinto de la obra es reencontrar el lenguaje:

Un libro debe ser peligroso.
[...]

Pero —escucha— existen lenguas fantásticamente hermosas.
 Y la violencia del corazón, alguna vez —muy pocas—
 es la posesión de un dios...
(Celebración del libertino, Inicios para una metafísica).

La búsqueda heroica de la diosa no es un motivo literario, es el ser de la obra lírica. La identidad problemática entre el sujeto textual —conciencia, imaginación, texto— y el yo lírico es la del lenguaje que no penetra en las palabras, y la añoranza de estas por reconocerse plenas en él. La obra literaria es el espacio «del lenguaje mismo, puesto ahí en la hoja blanca del papel, el lenguaje que, por su propia naturaleza, constituye y abre cierto espacio, un espacio a menudo muy complicado, [...] el espacio [...] de la blancura, también el espacio del cristal de la ventana, que es el del frío, de la nieve, del hielo» (Foucault, 1996, p. 99). Así los personajes transitan por la página, plano que oculta otro más profundo:

y más abajo, siempre más abajo,
 un cuento de muchachos, vela blanca en el mar,
 y la caverna luego de los dos durmientes
(Huir del invierno, Nasib).

amigos caídos contra la droga blanca:
 Hojas revueltas con esbozos de novela.
 Poemas sueltos escritos apasionadamente
(Marginados, La vie est belle).

Ese plano es «El mal lugar» (*Huir del invierno*) del que no pueden salir las voces, las figuras, cuyas palabras no alcanzan a los signos, personajes que simbolizan la desfiguración del lenguaje y la imposibilidad de la identidad: «y que es signo ese cuerpo de añoranza eterna».

El deseo no logra el encuentro, no hay camino de vuelta por la unión amorosa: «Volver atrás; al imposible amor» (*La muerte únicamente*, El engaño de los cuerpos en días de verano), «el poderoso amor, el importante amor, / [...] / ése es siempre ausencia, hay un foso / siempre; lo ves y no lo alcanzas...» (ibíd., Tractatus de amore). Los símbolos abandonan sentidos corporales para llamar a los misterios de lo literario. El espacio literario es la noche, la estrella, el bosque, la fuente y el agua. Siempre con el dolor de lo desaparecido, lo perdido: «y lloro muchas noches mirando lejanas estrellas que he perdido» (*Como a lugar extraño*, El antiguo), «Me pidió que nos arrodillásemos, allí, / en el salón repleto de cuadros de ruinas, / y me rogó que pensara en una estrella muerta» (*Celebración del libertino*, Para un tratado de perfectos). La

estrella, norte perdido. Se quería la noche como momento de encuentro en ella, como espacio originario («Medianoche: [...] allí sólo habla su origen, allí comienza, encuentra la fuerza del comienzo», Blanchot, 1992, p. 101):

A vosotros, sórdidos en la noche del mundo y siempre aguardando
Noche...
(*La muerte únicamente*, Paiderastein).

Mi corazón está lejos y está lejos mi alma.
Mi camino se ha forjado en lo oscuro
(*Asuntos de delirio*, La mayoría moral, intachable y serena).

La Noche es la llamada que determina la vida del héroe, fiel a su origen:

Como quien mete las manos en una fuente tibia,
conviene cada día humedecerse de tu sombra,
acariciar el agua oscura que hay detrás de todo,
y besar esa bruma como si labios fuese
(*La muerte únicamente*, Patria mía).

Pero es vacío, diosa ausente: «Detrás de unos ojos de luna que no existen...» (*Asuntos de delirio*, Pinturas en la pared de una mastaba). Erraba el héroe hacia el corazón del bosque. La esperanza de *Syrtes* («En la oscuridad la emoción del misterio de los bosques vedados», Poetria Nova) se hunde. La palabra oscura gongorina del poeta no conduce al espacio primigenio de lo literario. Queda este errante por engañosos caminos:

Porque no siempre es posible el encuentro
y hostil es, a menudo, el bosque y su carcoma,
y se cubren los senderos de hojas malas...
(*La muerte únicamente*, Tractatus de amore).

Al otro lado del agua (un agua esmeraldina,
profunda, portentosa) se distinguía apenas
otro bosque, y una ignota claridad desconocida
(*La muerte únicamente*, El paso de la laguna Estigia).

Decirme que no se ha roto el vaso. Que la luz
aún pervive en el hondo candil, que existe todavía
la plenitud del bosque...
(*La muerte únicamente*, Intento rehilitar la dicha).

Hablaría del alma que huye, del corazón
muriente, de la nocturna agonía de los bosques...
(*Asuntos de delirio*, Esteta).

No hay centro que alcanzar porque se han muerto los dioses. El yo lírico creyó sentirlos:

Sagrada edad de los dioses, que algunos días,
en la tierra y en el mar, vemos hendir el aire
cuando envuelta en acianos, deja perfumes,
vibra en la luz, nos roza y pasa
(*Syrtes*, Iuvenalia).

Se supo creación de un dios, «Somnium divos» (*La muerte únicamente*): «Y ese mi hondo beso, no fue elección (lo sé) sino destino». Destino porque un dios lo quiso así. Pero ahora, sin divinidades, no hay posible encuentro, no se podrá anular el yo para ser divino, como quería en «César Moro» (*Como a lugar extraño*):

que hay otras cosas: Altos dioses mayores.
Pero ¿dónde están?, ¿en qué remoto
lugar, pues nunca los sentimos ni los vemos?
(*Como a lugar extraño*, Los dioses que protegen a Belzoond).

Y Aludra chilló
—en el terrible silencio—
¡El gran Pan ha muerto!
Y entonces, como surgidos de lugar ninguno,
vimos sobre las rocas a seis o siete jóvenes muchachos
muy morenos y desnudos:
[...]
Sus voces —dijeron lo que dijese—
se multiplicaron en la piedra y el silencio,
[...]
Parecía ruido de llanto
(*Celebración del libertino*, La desaparición de los oráculos).

Llanto por la desaparición del dios, del espacio oculto de lo literario: «el signo de la autoimplicación de la literatura mediante ella misma [...] es un ritual, es exactamente un ritual de duelo» (Foucault, 1996, p. 92). No habrá visión mutua, cortinas que se derrumben, vidrios que transparenten el rostro deseado: «Y no, cual soy, fracaso de cristales perdidos...» (*Celebración del libertino*, Conjuración del vencido), «¿Adónde mirar? ¿Hacia dónde mis ojos? / [...] / trasiego de palabras gastadas por la lija, / y el vidrio que me impide coger lo que no sé si quiero...» (*La muerte únicamente*, ¿Qué sabes de la noche, centinela?).

Si no hay ya dioses, no hay ya lenguaje primigenio que colme las palabras. No hay lenguas fantásticamente hermosas, solo cáscaras vacías: «periódicos sin fecha, libros gastados, húmedos, / palabras de una lengua ausente...» (*Asuntos de delirio*, Martas cibelinas). La palabra del yo lírico no dejará el olor de la rosa —el centro del laberinto— en el vaso, poesía, como quería en *Syrtes*: «¿Qué busco yo, dijiste, con un vaso en la mano?» (*La muerte únicamente*, ¿Qué sabes de la noche, centinela?). Las hermosas palabras de la poesía del yo lírico son fantasmagoría que oculta el hueco dejado por un lenguaje huido.

En *Syrtes* permanecía viva la creencia en el otro lado del lenguaje, que diera consistencia a las palabras: «Mar, inúndanos, ahóganos bajo tus grandes abetos para siempre y sea sólo sobre una estatua inútil un blanco reguero de la espuma...» (Kitagawa Utamaro. Noche en el mundo perecedero). En *Celebración del libertino*, las palabras son el entramado que cubre un vacío: «quién, para qué, cómo, y las olas tejiendo / su ramaje de palabras, la estética negando / la realidad, los cuerpos pidiendo un vuelo» (Para un tratado de perfectos). Como los personajes, las palabras son superficie engañosa que no corresponde a una esencia profunda. Al otro lado, el lenguaje es silencio: «Mudo, porque estás más allá de las palabras, / aunque admitas sus gestos» (*La muerte únicamente*, Imagen de un cupido), «solo cesar en una paz muy larga, sin sonido» (*Como a lugar extraño*, Tiziano).

El lenguaje originario no responde; no está. Quedan los personajes huérfanos y sus palabras como formas huecas, mero parloteo que es mejor acallar: «Yo le hablaría de un niño huérfano [...] / había perdido el habla por la soledad, al morir su padre» (*Celebración del libertino*, Elogio de la pureza intelectual). Quizá el mismo personaje que busque ese bosque oculto de lo literario, mencionado en el poema siguiente: «Un niño con candelita, en un sótano, / húmedo a ratos, inexplicablemente con olor a bosque...» (Para un tratado de perfectos). Expresar la perdida es lo único posible: «Hablo para decir que las palabras no son» (*Celebración del libertino*, Cristo Omega). El discurso imaginado, la poesía creada por el yo lírico, es tan inane como él mismo. Ni él alcanza a ser persona, ni sus palabras son signos: «porque digo a menudo cosas que nada significan» (*Como a lugar extraño*, El antiguo), «a pesar de su hermoso vacío, de su historia frustrada, / de sus palabras bellas, perdidas en

el viento, / y que los siglos volverán —como estas— perdidas» (*Como a lugar extraño*, César Moro).

En su rebelde afán de ser real, el yo lírico anheló que sus palabras fueran signos y no solo imagen que reenviase a un origen indiferente que se descubre ahora desaparecido, con lo que él se sabe ya no forma en busca de su esencia oculta, sino forma de una sombra sin origen, sin doble en que mirarse. El yo lírico —imagen creada de palabras— deseó unirse a la fuerza creadora: «Es la palabra que se hace deseo, que se confía al deseo para regresar a su fuente» (Blanchot, 1992, p. 176). Pero, más aún, deseó que sus palabras fueran propias, reales, no imágenes:

Y saber que el dolor,gota a gota,
se transmuta en gema, y sentir
que cada movimiento y cada voz, poseen significado.
[...]
si la palabra vale más allá del deseo
(*Como a lugar extraño*, Encomio a un amigo, en su total renuncia).

Llegó el momento por el que supo que la unión por el deseo era imposible: «Y pues el ansia está ahí / y el fuego brilla todavía, / hay que morir de sed —morir de sed— junto a la fuente» (*La muerte únicamente*, Intento rehabitar la dicha). Pero si la fuente es su ausencia, no cabe retorno, como tampoco la rebelión para ser real. Cabe imaginarse a Dios, pero, si no existe, Lucifer pierde su sentido. En *Syrtes*, la palabra podría justificar una existencia: «Y es como si pudiésemos existir en el volar de una pluma o en la entonación de una palabra suntuosa» (Calendario). En *Celebración del libertino*, la palabra es espejismo: «Enamorados, locos. ¿Qué palabra guarda la ágil delicia de / tu inexistencia» (*Celebración del libertino*, Modelo austriaco...), «Supimos que aquello era el Amor. Y nos vimos en la terraza, / vestidos de fiesta, solos, tristes, inútiles objetos sin sentido» (*Como a lugar extraño*, Caravanas de Oriente). Comprende el personaje que solo es parte de una representación y que sus afanes de superar tal condición han sido vanos:

Diamantes y caballos hasta trazar
el cuadro; con el arco asestar a la meta imposible
(*La muerte únicamente*, Villamediana).

el final parece triste, lleno de saudade y humo,
aunque posiblemente se trate de una impresión ilusoria...

(*Celebración del libertino*, Autorretrato de un viejo al estilo sienés de Doménico Beccafumi).

Yo he viajado por los reinos ilusorios
 (*Celebración del libertino*, Un príncipe perdido).

que me vuelve imagen verticalizada, estirada, de un espejo deformante
 (*Asuntos de delirio*, Costura propia).

No hay transparencia. El personaje es un motivo literario, parte de un tapiz creado con palabras que remiten a nada. Este lado del espejo en que se mueven los personajes es un lugar que no es ameno, quizá tampoco terrible, pero sí abandonado, solitario; es un tópico literario que ha perdido la referencia: «es como un pozo que no acabe nunca, / una vieja película que te hacen ver interminablemente» (*La muerte únicamente*, «Locus solus»). El personaje es parte de una obra en donde un desaparecido creador situó a sus personajes:

La obra está hecha. En usted mismo hecha...
 [...]
 Usted sabe también
 que hay un país frontero, atravesado el río...
 (*Celebración del libertino*, Don Miguel de Unamuno cumple su muerte).

Atravesar el río es cruzar la frontera de la imagen y pasar al otro lado. En tiempos se pensó jardín: «vi el frondoso jardín cuyas verjas me vetan desde hace tantos años» (*Como a lugar extraño*, Caravanas de Oriente). Pero no cabe el encuentro amoroso, por lo que la única forma de volver atrás es cruzar el espejo y abismarse en el silencio del otro lado:

Siempre quise ir, tengo atracción por el camino
 que bordea los abismos y por el dios vacilante...
 Sé que en su negrura habita la Muerte
 [...]
 No, no me atrevo
 a cruzar los gozosos e hirientes umbrales...
 (*Asuntos de delirio*, Sacerdote en el templo maldito de Serapis).

Cruzar el río, ir «más allá de la letra», atravesar la imagen, es anegarse en la Muerte: «la obra sólo se designa a sí misma en la Muerte, y en la muerte del héroe. No hay obra en la medida en que el héroe, que está vivo en la obra, está sin embargo muerto en relación con el relato que se ha hecho» (Foucault, 1996, p. 92). Por ello muere Unamuno, porque la obra está hecha en él, y pasa

al otro lado. Por ello Tiziano lamenta, cerca ya su muerte: «has hecho tan bien tu obra en mí, Señor eterno, / que ¿por qué habría de quemar lo que no es ya nada? / [...] / sólo cesar en una paz muy larga, sin sonido» (*Como a lugar extraño*, Tiziano, Último autorretrato). Y El Greco, confundidos ya rostro y calavera: «mas el pobre hablaba, en sudores, de mendigos oscuros / y de una calavera que volvía sin cesar hasta su rostro / [...] / ¡Devolvedme a la nada, devolvedme a la nada!» (*Celebración del libertino*, La agonía de Doménico Greco). Muchos son los personajes que deambulan por ese espacio de lo imaginado, sabiéndose irreales, creaciones de un dios perdido:

y la total seguridad de que era sólo un muerto.
Aunque gustase del fresco chapuzón, y el resplandor del sol
y le gritara el cuerpo, estaba muerto (supo) completamente muerto
(*La muerte únicamente*, El amor sacro y el amor profano).

Reapareció ese día. Sí, semejaba un difunto
[...] ebrio, tropezando, absurdo, como si el pensado
delirio de un cuerpo, como si una carnal
imaginación, tuviesen realidad o fueran posible...
(*Como a lugar extraño*, Por quienes aún persiguen esa dicha).

Eres un dios de muertos. El dios por excelencia
(*La muerte únicamente*, Tractatus de amore).

Cruel perspectiva para el yo lírico que ansió estar vivo, ser persona y no personaje, que incluso creó un heterónimo para acceder a la frontera de la realidad. En el mundo en que se mueve, es mero títere, «objeto sin sentido». Adentrarse en la hondura del otro mundo originario es anegarse en el abismo del olvido:

Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo [...]. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo (Blanchot, 1992, p. 32).

El viaje por el laberinto ha de girar en sentido contrario: «Volver atrás, regresar al silencio» (*La muerte únicamente*, Suicidio anterior). Seguir el camino fijado es una danza ritual; hacerlo en sentido contrario, una contradanza:

La absoluta Divinidad nos destruiría,
y es necesario, pues, irse cada uno destruyendo,
trascender las metáforas
(*Como a lugar extraño*, Una Contradanza).

Profundizar el verso, atravesar las imágenes, obstinada danza ritual que lleva al espacio literario originario:

pero se percibe asimismo el silencio
y se siente horriblemente que crecerá
[...] y no veis el camino no viéndoos ya a vosotros mismos...
(*Asuntos de delirio*, Danza ritual para los muy guapos en los días de crisis de la treintena).

Se vio más arriba: los personajes literarios, como el yo lírico *Luis Antonio de Villena*, son líneas de muerte escrita que se mueven entre la catástrofe y la fábula. Sienten que no pueden escapar a ese destino que los condena a ser absorbidos por el informe espacio de lo literario, el del otro lado del espejo, más allá de la ventana, del río, la verja o la balaustrada. El espacio de la desaparición:

Venía para contemplar desde nuestra
espléndida balaustrada neoclásica
—abierta hacia el espacio y los soles—
el anunciado fin del mundo.

[...]

Desde el fondo, desde el casi infinito
allá, todo se subsumía en una
especie de torbellino negro, y sonaba
un ruido, como el sonido percute
dentro del tambor de piel tensada.

[...]

No habrá sino vacío o retorno.
Perfección o hueco

(*Asuntos de delirio*, El fin del mundo, excelencias).

sabes que alguna vez el Universo todo entrara en el Gran Hueco,
y tras el ruido apocalíptico de la succión oscura,
todos descansaremos (por siempre o para nunca) en silencio, en silen-
cio bendito

(*Asuntos de delirio*, Deslízate).

Desde mi desamparo siento el amparo del vacío.

[...]

Canto para decir que después callan los himnos.

Desde mi pulular siento tu unidad sin tiempo.

Grito para decir que no hay ni espacio ni ruido.

Sin silencio y sin voz. Sin alma y sin carne.

En la otra ribera, rota la barca, olvidada la tierra...

[...]

quedaría yo —Ausente— sentido sin sentido
(*Celebración del libertino*, Cristo Omega).

El lenguaje se desdobra en un infinito juego de lunas, señalaba Foucault. Quizá por eso, y para evitar su muerte, el yo lírico se multiplica en otros espejos. La relación entre el sujeto creador y el yo lírico es duplicada por este cuando escribe su (pseudo)novela. En *Celebración del libertino* utiliza la estructura-marco en la que recurre al acontecimiento de apariencia autobiográfica, como conocida justificación para el resto de la novela:

Algún día —como en silencio le prometí—, habré de contar la historia. Baste ahora recordar que una tarde (ya anochecido) me dijo: No creo, Luís, que te sorprenda nada de lo que te cuento. Soy demasiado viejo, y lentamente, me estoy decidiendo a morir... [...] pero acaso puedas salvar el recuerdo, el sueño para otro futuro (*Celebración del libertino*, Una vida muy larga, muy misteriosa).

Al utilizar un recurso reconocible propio de la novela, logra establecer una aparente distancia entre él mismo como autor del texto y los personajes de la ficción. Por un lado, esto supone el máximo caso de rebeldía: no contento con hacer de sí un heterónimo que salte a las cubiertas de los libros de poesía, se presenta como autor de novela, género que mayor distancia presenta entre autor real y texto relatado: el texto es ficticio, el autor, no.

Además, es esta la mejor forma de ocultación. En principio los personajes de su novela y él mismo no tienen nada que ver y pertenecen a mundos distintos. Tras el monólogo dramático puede ocultarse otra voz, si aceptamos que el monólogo contenga un correlato objetivo como forma de ocultación de una subjetividad latente en el texto. Tras el personaje del monólogo sigue latiendo el problema de identidad discursiva propio de la lírica. Pero no es así en la novela: el personaje es el único responsable de su discurso, cualquier intuición de un espacio creador oculto queda borrada (salvo en novelas metanarrativas). En cierta forma, el yo lírico realiza mediante los personajes de *Celebración del libertino* el mismo abandono que el sujeto textual, conciencia imaginante, cometió con él:

La conciencia se persuade —con algo de mala fe— de que se ha dejado a sí misma de lado en el instante en que el rostro ha desaparecido; imagina sin dificultad que se preserva de todo mal, en cuanto se aleja del juego y se vuelve ajena a lo que experimenta... lo que hago pertenece a la máscara, no a mí. Sólo

participo por accidente... así que el hombre enmascarado renuncia a su verdadero destino (que quizás lo abruma) y se hace acólito de su máscara. Por efecto del travestismo, nuestro verdadero destino es puesto entre paréntesis: es un suspenso que puede pasar por una liberación; es un despidio temporal en el que descubrimos el placer de no depender de nada y de no estar unido a nada (Starovinski, apud Poulet, 1997, p. 183).

Pero lo cierto es que los personajes de *Celebración del libertino* no alcanzan la autonomía de cualquier otro personaje de novela. Ya se reiteró que los contenidos y las estructuras de enunciación se mezclaban para confundir a todos los personajes, que parecían responder a una misma voz, la de su creador *Luis Antonio de Villena* (aunque, en última instancia, respondan a la de la conciencia imaginante). *Luis Antonio de Villena* es el sujeto oculto tras el que hay una «superposición de voces que se “soplan” unas a otras: insinuando sus palabras en el discurso del otro y animándolo sin cesar con un movimiento, con un “pneuma” que no es el suyo. [...] el sujeto hablante se dispersa en voces que se soplan, se sugieren, se apagan, se reemplazan unas a otras» (Foucault, 1996, p. 194).

Es posible que esté cansado de su infructuoso viaje en busca de su ser por los espacios del poema. Sabiendo de la vaciedad de las palabras, ha decidido callar:

no volver. Sólo pido no volver, de nuevo...
(*Asuntos de delirio*, El nombre de la desesperanza).

Preguntan que por qué no vuelves. Dicen que es absurdo...
[...] táctil, insinuante, y no hablas, sólo sientes luz, viento...
(*Marginados*, Perdido).

Allí donde la máscara ha muerto
[...]
Parad cuando dice el poema:
Se ha marchado a recoger hierbas en algún lugar del monte,
oculto por las nubes...
Tan sólo unas imágenes de hermosura y tristeza.
Es vuestro lo demás.
Yo, a la muerte o al silencio me retiro
(*La muerte únicamente*, Kawabata).

Del mismo modo que decidió seguir el camino trazado por otros antes que él, hasta unirse a ellos (Caravaggio, Brunetto Latini, Villamediana),

deja ahora que sean otros los que le sigan a él: Sendón, Aludra, Arcangelis. Que sus creaciones lo sustituyan. De la misma manera que estos tres personajes son el mismo y se suceden unos a otros, igualmente él se siente uno en ellos. Delega en ellos porque son análogos:

Mutarse en los mil que el yo contiene y danzar entre ellos
(*La muerte únicamente*, Honor de los vencidos).

En aquel atiborrado salón de máscaras
[...] varios
en uno, cortos en voluntad de lejanía,
exactos en la peregrinación
(*Celebración del libertino*, Para un tratado de perfectos).

Llegar después de vidas que pueden ser una sola...
(*Celebración del libertino*, El mendigo del caballero Aludra).

Los personajes literarios se suceden porque son el mismo, sombras clonadas de un mismo espacio ausente, de un lenguaje que intentó cobrar forma. Se sumergen en el abismo y vuelven de él, con diferentes figuras y siendo siempre el mismo. Por eso insisten en que han muerto repetidas veces: «Morirán tantos y moriremos todos, finalmente...» (*Celebración del libertino*, Alrededor, destruyen el mundo). Y que renacen:

Quizá tengas ya algo de creado personaje.
Quizá renazcas: Las canas te están desapareciendo,
[...]
Todo vuelve a empezar. Todo termina
(*Celebración del libertino*, Sendas y sendas perdidas).

Reinician así el camino, pues el deseo de origen no desaparece: «y los cuerpos resurrectos jamás sacian su ansia...» (*Celebración del libertino*, La agonía de Doménico Greco). Porque la literatura es repetición: desaparece un personaje para volver renovado en otra forma y seguir con el viaje por el laberinto. Personajes que pisan los mismos surcos, que enuncian las mismas frases que otros pronunciaron (como pronuncia el yo poético los versos de Damoetas en la bucólica III de Virgilio: «Qui legitis flores et humi nascentia fraga, / frigidus, o pueri (fugite hinc!), latet anguis in herba»):

lo vi una tarde —de sol amarillo— en que yo paseaba,
como tan a menudo, al borde de las muertes. (Nadie
muere una vez solo...)

[...]

Tuve la intuición de decir: *Latet anguis in herba.*

Miró —en el sucio esplendor desnudo— contestando con vago olvido:

Non est forma satis, magister.

[...]

Damnis ha descubierto los coros grabados por voces blancas.

La música del XVIII y esas voces blancas

[...]

(extraño tiempo) estamos muertos, delicadamente muertos, otra vez...

Las flores y la sangre... ¿Lo habré leído? ¿Habré olvidado el texto?

Las voces blancas siguen rodando en las catedrales...

(*Asuntos de delirio*, Ángeles y sátiro).

Y así repiten palabras dichas en otras vidas bajo otras formas; quedan las voces blancas —que se quieren palabras blancas en la página blanca— grabadas, repetidas en el atanor de la catedral. Temen olvidar textos ya sa-bidos, ya pronunciados en otras vidas que son otras muertes, «porque la palabra [...] nos introduce en este punto donde no se puede decir nada del ser, ni hacer nada con él, donde incesantemente todo recomienza y hasta morir es una tarea sin fin» (Blanchot, 1992, p. 147). Y así la creación literaria es reiterada en este flujo entre dos polos, donde los personajes aparecen, se confunden y desaparecen:

Nada. ¡Alma, bendito dios de las palabras blancas!

[...]

Estás —lo sé— a punto de borrar tus líneas.

Has tejido tanto las fibras que el tapiz

—lo comprendo— ha perdido, en grumos, la figura.

¡hablaste en exceso de los grandes moribundos,

y miras tú mismo ilustre la agonía!

(*Celebración del libertino*, Rebelión de artistas neoclásicos).

Los personajes reconstruyen (muchos héroes, muchos caminos, mu-chos viajes) el texto en espera de que no se deshaga, aunque sea los velos que cubren un vacío. Figuras que se superponen, se bordan unas sobre otras hasta confundir los trazos, y todos son el mismo personaje, persiguiendo a su creador ausente entre los hielos. Un único canto, en el límite entre el si-lencio y el habla. Pero no hay otra elección, si quieren mantener su presen-cia ilusoria:

Pues si la inspiración expresa el fracaso de Orfeo y Eurídice, dos veces per-dida, si expresa la insignificancia y el vacío de la noche, la inspiración orienta y

fuerza a Orfeo hacia ese fracaso y hacia esa insignificancia por un movimiento irresistible, como si renunciar a fracasar fuera mucho más grave que renunciar a triunfar, como si lo que llamamos lo insignificante, lo inesencial, el error, pudiera revelarse a quien no acepta el riesgo y se entrega a él sin reserva, como si fuese la fuente de toda autenticidad (Blanchot, 1992, p. 163).

De modo que los personajes continúan la rebelión que iniciara el ahora callado *Luis Antonio de Villena*: «Instados por la lápida del héroe, decidimos cambiar la vida» (*Celebración del libertino*, Hacia otra vida). Pasan por la esperanza y la desolación que él vivió. A veces confiados, como Sendón en «Blue movie», título quizá escéptico ante tal afirmación: «Donde no parece haber significado, brota significado. / Y lo muy lejano, de repente, se acerca. / [...] / Me dije, entonces: Adiós, otra vez puedo empezar mi vida...». Mantienen la fe en una identidad con el otro lado, conciencia imaginante, que esconde para ellos el vacío de una ciudad desaparecida:

Y cuando lanzo dichterios, cuando me finjo alegre,
cuando disputo silogismos, soy un actor
que devuelve su estampa al conocimiento...
Mi verdad y yo somos solitarios,
exploramos cuevas, diseccionamos placeres, inquirimos la perfección
[...]
Y el abate se puso a mirar un plano de Herculano
(*Celebración del libertino*, Investiga la ciencia del dolor).

Prosiguen el deambular, que solo puede terminar en el abismo, y que ya iniciara el heroico yo lírico en *Sublime Solarium*. «Sin camino, oigo nuestros maullidos, / que son sin final y sin origen, al ser» (*Celebración del libertino*, Inicios para una metafísica).

Los avatares de los personajes se presentan de forma fragmentaria a través de sucesivos poemas: «poemas que presuponen una arquitectura novelesca» (*Celebración del libertino*, Epílogo). Cada poema es un fragmento novelístico cuya sucesión logra la puesta en pie de las vivencias y los pensamientos de unos personajes. Alternan los diversos modos de estructuración novelística. Así, algunos poemas son relatos en tercera persona de un narrador omnisciente que a veces, además de narrar, se expresa. Y que en algunos casos tan solo presenta monólogos de los personajes:

Era un día de viento. En mucho otoño.
El viejísimo abate Arcangelis habló de Hobbes:

Al legislador, amigo, le rige la venganza
(*Celebración del libertino*, La vejez del inclemente Leviathan).

Quizás también sin antiguo daño, sin íntimo terror,
no haya conocimiento
ni bondad tampoco...
Y el abate se puso a mirar un plano de Herculano
—una página hermosa del siglo XVIII—
que acababa, esa tarde, de comprar
(*Celebración del libertino*, Investiga la ciencia del dolor).

En ocasiones aparece un narrador que estuvo presente en la escena y relata lo que vio y oyó:

Gaetano me dijo:
En el orden de la caridad existe la juventud eterna.
En el orden de la caridad dura el amor
(*Celebración del libertino*, San Baco, de noche, se aparece a San Sergio).

Otros poemas son los monólogos tanto interiores como dramáticos de los personajes principales:

En ese momento, la Marquesa Giustiniani, su dueña,
me dijo: ¿Sabe lo que pienso al mirar el dibujo, abate?
(*Celebración del libertino*, Escena interior de gabinete. Atardecer, final de estío).

Estos personajes pueden también narrar acerca de otros:

Dame Edith Sitwell, larga y sublime
como las grullas y como las jirafas, divinísimas,
[...]
Cual profesor de arte (Mr. Sendón)
le hice, al saludarle, una flexión testal,
que quería ser un saludo remoto...
(*Celebración del libertino*, «Blue movie»).

Abate —me dijo, con su cara de pan, más delgada—
ser Infante de España es, créame, un destino gravoso
(*Celebración del libertino*, Un príncipe perdido).

Aparecen monólogos de personajes no especificados. Pueden ser nuevos héroes errantes que deambulan por la novela, por los espacios literarios, pues los hay que entran en contacto con los protagonistas, como D. Antonio Pascual conoce al abate en «Un príncipe perdido»; también podrían ser

monólogos dramáticos creados por Sendón: en la novela entrarían el personaje y su obra (de modo paralelo al yo lírico *Luis Antonio de Villena* y la suya). Poemas como «Oración en los atrios de la ciudad de Baal», «La agonía de Doménico Greco» o «Una apariencia equívoca» podrían ser emitidos por otros personajes de esta extraña novela (cuya cronología no coincide con la vital de Sendón-Aludra-abate), o por emisores de poemas que, a su vez, fueran creados por alguno de los protagonistas:

Quiero, maestro de Floris, vivir el amor desnudo.
Dormir sin carne abrazado a la carne fraterna,
y en el abrazo (se oirán los búhos de esta blanca altura)
notar cómo traspasamos espacio y tiempo
(*Celebración del libertino*, Una apariencia equívoca).

A ti, Inanna-Ishtar,
la dulce y corrompiente, la potente en lunas,
la ubérrima de carne y de labios enormes,
la del culo potente de calentura y brillo,
señora de la casa de las fiestas,
te reclamo
(*Celebración del libertino*, Oración en los atrios de la ciudad de Baal).

Recurso propio de la novela es la estructura-marco que encierra el fragmento «Una vida muy larga, muy misteriosa». En ella, Luis dice haber conocido a Sendón, profesor suyo de arte, que le dio su confianza:

En mis días de Universidad, trabé confianza (nunca lo he contado) con un profesor que se jubilaba entonces. Gustavo Sendón [...] Algún día —como en silencio le prometí— habré de contar la historia. Baste ahora recordar que una tarde (ya anochecido) me dijo: No creo. Luis, que te sorprenda nada de lo que teuento. Soy demasiado viejo y, lentamente, me estoy decidiendo a morir... No creo que tarde. Será un fuerte ataque al corazón, probablemente.

La referencia autobiográfica de *Luis Antonio de Villena* parece corresponder a otra en *Amor-Pasión*, libro que contribuye a la forja de su propia leyenda, como se vio:

Naturalmente, don Diego López Bassano, catedrático, especialista en el Siglo de Oro, y hombre tenido por aristocratizante —lo que era un pecado en la Facultad de la época— y elitista. [...] Su nombre resonó tres o cuatro años después, cuando murió de un infarto en plena clase (De Villena, 1986, p. 10).

Todo da pie a pensar que el personaje *Luis Antonio de Villena* ha escrito una historia sobre un personaje que conoció, o que publica textos escritos por

este. De cualquier modo, la relación biográfica entre Luis y Sendón busca el efecto de realidad que la estructura marco con apariencia autobiográfica pretende en las novelas. De hecho, lectores ingenuos pueden creer de veras que una ficción novelística es la transcripción de un manuscrito llegado a las manos del autor real, o que este ha iniciado una investigación sobre hechos reales que lleva a la redacción de un informe, etc. Esto obedece a un desplazamiento del pacto autobiográfico que existe en la utilización de este recurso novelístico. En una novela, un personaje —cuyo nombre puede coincidir o no con el del autor— se presenta como escritor de una verdadera historia, que narra y en la que puede participar activamente o no. Hay un pacto autobiográfico entre el personaje de ficción y su relato, cuyos límites suelen coincidir con los de la novela (los lectores que no leen la obra como novela, sino como biografía, desplazan el pacto entre el personaje y su escrito al autor real y su personaje, de modo que ambos escritos, el del novelista y el del personaje historiador, se convierten en el mismo).

En apariencia este recurso, propio de las novelas, se utiliza en *Celebración del libertino*. Sin embargo, la estructura-marco está inserta con una función distinta. No se pretende crear un efecto de realidad, para que los lectores se sumerjan más fácilmente en el autoengaño de la ficción (por lo demás, en el caso de reconocerse el tópico recurso, la novela no pierde nada de su carácter de ficción, pues el lector entra gustosamente en ella como si verdad fuese), sino justamente lo contrario: lograr el efecto de irreabilidad, de que lo que se lee es ficción, que es novela. Con lo cual deja automáticamente de serlo.

Es interesante constatar que en *Celebración del libertino* la estructura-marco está invertida: no al principio, sino en mitad de la obra. Obra que desde el comienzo es leída como lírica. El posible autor «Luis» introduce este fragmento no para hacer creer al lector que lee una historia verdadera escrita por él acerca de un profesor a quien conoció —como es lo habitual—, sino para evidenciar que la historia de Sendón es historia falsa. Que la falsa novela es un correlato objetivo dentro de una lírica escrita por él. Que es él quien se expresa líricamente tras la máscara de una historia.

Para ello cuenta con la enciclopedia del lector: en seguida este reconoce el fragmento «Una vida muy larga...» como reproducción del esquema marco novelístico. Este reconocimiento de un tópico tan antiguo —y que en la novela no tiene mayores consecuencias— resulta llamativo dentro de una obra que se ha aceptado en principio lírica: funciona de modo distinto

que en la novela; funciona metapoéticamente. *Luis Antonio de Villena* introduce el tópico para que no funcione como tal, sino para evidenciar que él está, como creador, tras las andanzas de estos personajes, que son, por tanto, creados por él como entes ficticios.

Mostrar dentro de la obra al lector que lo que lee es ficción, que es novela creada por un autor, no es adecuado si se quiere mantener al lector dentro de la ficción novelística (este sabe que lee una novela, pero no puede recordarlo constantemente, porque se pierde el juego y el principal efecto de la ficción: vivirla como real). «Luis» utiliza espuriamente el recurso de presentar un texto como historia —o siquiera como novela basada en personajes reales, que conoció, para dar carácter real a Sendón— para mostrar precisamente que este es un truco de novela, o sea, que la historia es ficticia, es novela. Y si lo indica así dentro de la propia novela, esta deja de ser tal (salvo en el caso de novelas metanarrativas, etc.). Intenta así plasmar más expresamente que los textos sobre Sendón, esa falsa novela fragmentaria, son sus propios poemas, camuflados bajo esa apariencia. Lírica y no narrativa.

Sin embargo, este mismo recurso se volverá contra él y su rebelión de personaje (explorada ahora a través de sus dobles Sendón, Aludra, etc.). En torno a una estructura-marco con pacto de verdad encontramos tres elementos: un autor real, externo al mundo de la novela, e, internos a ella, un personaje que dice escribir —o que es garante de— una historia verdadera y el narrador de esta historia. Entre el personaje escritor, editor o garante, y el narrador hay una coincidencia del mundo en el que viven, ambos se mueven (coincidan en el tiempo o no) en el mismo mundo: si el personaje se presenta como escritor, es también el narrador, pues la historia se considera género «real» en el cual hay un compromiso por parte de su autor; si es editor o garante, el escritor es un personaje coterráneo a este, quizá ya muerto, y que dejó una historia narrada por él mismo. En cualquier caso, autor real y personaje escritor pertenecen a mundos distintos. Si el lector extiende esta coterraneidad al autor real, ya no leerá la obra como novela, sino como una biografía, historia, etc. Si coinciden los nombres de los tres, en la novela el pacto de identidad se da solo entre el personaje escritor y el narrador del escrito: un personaje escribe una autobiografía. Pero no entre este personaje y el autor real, porque estamos ante una novela en la que un personaje escribe su autobiografía. Si la identidad se da entre autor real y personaje escritor (y narrador de la historia,

consecuentemente), es que el lector previamente ha aceptado la obra como una autobiografía.

En «Una vida muy larga, muy misteriosa» tenemos una variante curiosa: un personaje, Luis, da a entender que es garante —o escritor, o editor— de una historia falsa. Que se ha inventado a Sendón como doble en quien desviar sus propias inquietudes. Es decir, que tal entrevista entre Sendón y el propio Luis no se produjo nunca. Ahora bien, la poesía de *Luis Antonio de Villena*, personaje y yo lírico que aspiraba a su independencia creadora, estaba basada en una identidad biográfica con el «Luis» de sus poemas. Él era el auténtico hablante que emitía los discursos líricos en los que se nombraba «yo». *Luis Antonio de Villena* quería ser el sujeto que se deducía tras su «yo, Luis». Pero Sendón y Luis se encuentran frente a frente en este fragmento mencionado, uno como doble del otro. Si Sendón es irreal, si este encuentro jamás ocurrió, tampoco Luis estuvo allí, y también es ficticio. O solo estuvo como ficticio, precisamente. Queda absorbido por la ficción en la que quiso sumergir a Sendón para realzarse a sí mismo como su creador. Luis pertenece a la misma ficción, la misma novela —desvelada— que Sendón. Ambos se encuentran en el mismo plano de inexistencia. Luis quiso crear un personaje de novela con Sendón que evidenciase que él no lo era, que lo había creado como doble. Pero él se introduce en la misma ficción en la que está Gustavo Sendón.

El personaje *Luis Antonio de Villena* es tan solo un sujeto hablante deducido a partir de sus poemas. El sujeto se deduce del yo. Un yo lírico que se nombró «Luis» y se dotó de unos rasgos a los que quiso otorgar rango de autenticidad vital. Al «yo» debía corresponder un sujeto hablante, alguien vivo y real que pronunciase ese «yo, Luis», que escribiera esos poemas, creaciones que buscaban una identidad biográfica. Pero a *Luis Antonio de Villena* solo se le puede intuir a partir de lo que dice, de lo que escribe, de sus poemas. La identidad biográfica que ese yo lírico *Luis Antonio de Villena* buscaba con un sujeto que se llamara *Luis Antonio de Villena* y que tuviera esas vivencias de las que presumía en sus poemas, es solo una cuestión de retórica: «la retórica de una identidad como retórica de la imagen, como signo para y por los otros. Ese es el fundamento de autojustificación que soporta toda autobiografía» (Pozuelo, 1993, p. 220).

No logra el yo lírico convertirse en sujeto lírico independiente. Es hablante imaginado que corresponde a la palabra-imagen «yo». Ni él alcanza

a ser objeto, ni sus palabras son signos. Ambos permanecen como imágenes. Su rebelión ha fracasado. Lo advirtieron ya los dobles:

no hay vida que valga, y toda aventura finaliza en pantano...
 ¿Les gustará esto a los lectores?
 La dama de *Sweet bird*... soy yo, como Blanche...
 ¿Cuántos años persiguiendo al héroe de mi vida?
 [...] el paseo está vacío... ¿Bailas o rimas con frío?
 Un indio del hondo sur, *cher Gustavo*...
 He muerto —creo— unas mil doscientas ocho veces en mi vida...
 Por largo que el camino fuese...
 El público aplaude para verte morir, profesor...
 (*Celebración del libertino*, Amigos imaginarios).

Ver morir a Sendón, a Tennessee, integrantes de unos versos, elementos para la rima, ante la mirada de los lectores. Los dobles arrastran al héroe. Cae Tennessee, que escribió *Sweet bird of youth*, y lleva consigo a *Luis Antonio de Villena*, que escribió —los héroes repiten los textos, los caminos de otros— el mismo título en *Syrtes*. Leer lírica es ver desaparecer a este *Luis Antonio de Villena*, «ese héroe de la muerte cierta [...] que, al matarse, mate también a ese compañero, su doble, con quien antes vivía abandonado a un silencio mudo» (Blanchot, 1992, p. 93).

Desaparecidos los *yoes*, solo queda el sujeto. Permanece el espacio profundo que se buscó en sus dobles, como *Luis*, el héroe rebelde, y en el doble del doble, como Sendón. Finalmente se ha cumplido el retorno. Los imaginarios objetos: las máscaras, los personajes de monólogos, *Luis*, cruzaron la frontera, penetran el retrato, la perspectiva, la imagen que los constituye y que los apartaba de su origen: la imaginación. Queda el vacío de una imaginación sin imágenes en las que buscarse y no encontrarse, pues el pensamiento es y no es lo que crea.

La poesía de Villena es también representación, doble de la poética stierleana de la imposible identidad de los discursos. El de una conciencia que dice la palabra «yo» y, al decirlo, surge una boca y un rostro, y la palabra hecha voz, perceptible para el interlocutor-lector. Conciencia y palabra ocultas que no coinciden con el *yo* y la suya, externas. La lírica refleja esta identidad conflictiva entre el sujeto y el *yo*, entre la conciencia y el habla. Quizá por ello el yo lírico no puede ser persona en su mundo imaginario, ni sus palabras logren significar nada. La lírica deja libre el fantasma que vaga en las lindes entre el

ser más íntimo, el más profundo sentir, y la incapacidad del yo y de la palabra: la imagen brota del abismo más hondo del ser como un espejo y queda pululando, resistiéndose a ser cazada en las redes convencionales de la lengua. Y la poesía de Villena es nuevo espejo en que se refleja esta esencia lírica.

Dentro de este juego especular que es la obra literaria, quizá el ente más escurridizo sea el destinatario. Dentro del mundo imaginado, la segunda persona puede ser un personaje al que el yo lírico *Luis Antonio de Villena* u otro personaje, en un monólogo dramático, se dirija: «Yo te dejo que subas con quien quieras al cuarto» (*Huir del invierno*, Manjar de dioses). El yo lírico puede dirigirse a sí mismo en soliloquio: «No debes salir por la tarde, ni menos / buscar esos lugares donde la joven / belleza se agolpa deliciosa. No debes» (*Hymnica*, Joyas). En ocasiones se dirige a los lectores de sus poemas. Es el creador de unos textos que tienen sus destinatarios:

Mira, lector, la luminosa mañana
del verano. Observa el sol que todo
lo enciende y lo despierta. El verdor
(*Hymnica*, Idilio).

No temas, lector, considerarme un raro. Pues me obsesionan,
ya ves, los frutos de la carne, la belleza y el sexo...
(*Huir del invierno*, Respuesta a los telquinos).

Son lectores que pertenecen al mundo imaginado en que se mueve el personaje *Luis Antonio de Villena*, en donde escribe unos poemas y viven esos lectores que van a leerlos. Lo que Martínez Bonati refiere acerca de la narración es aceptable también para la lírica:

En algunas obras, el narrador habla acerca del oyente, y se dirige apelativamente de modo explícito, vocativa, imperativamente [...], apelación que suele presidir frases del hablante acerca de sí mismo y sus circunstancias, y acerca del «lector»-oyente ficticio. Lo que el narrador dice expresamente al «lector» —vocativamente— no es, por cierto, como frase alguna de la obra, algo que el autor dice al lector real (Martínez Bonati, 1972, pp. 186-187).

Sin embargo, el lector real en lírica no puede evitar sentirse llamado como lector, involucrarse como tal en el interior de la obra: sentir que esa apelación a los lectores imaginarios de la obra de un hablante imaginario les afecta también a ellos como lectores reales, e incluso identificarse con el tú del propio yo lírico cuando este es interpelado por otro personaje, tal como vimos en «La nave del crepúsculo», cuando un yonqui le dice al yo lírico:

«Sólo el mar blanco. Eternamente blanco hacia el polo sur... / ¿Qué más, incluso tú, puedes pedir?». Y la pregunta salta de la situación imaginaria para implicarnos a nosotros, lectores reales, en su conflictiva respuesta. El lector real se identifica así con el yo lírico («el omnipresente yo lírico no es en medida alguna el yo del poeta empírico, sino el yo del receptor, una egolátrica metáfora gramatical del tú, del otro» (Paz Gago, 1999, p. 92); se identifica con el lector imaginario de sus imaginarios poemas (poemas que, en el plano superior del texto, coinciden con los que leemos): «cualquier lector puede identificarse con los varios destinatarios representados en el poema por el pronombre *tú*» (Oomen, 1987, p. 143). Si esto es así, es porque el lector se textualiza, entra en la estructura compleja del texto:

La lectura que toma forma en la distancia de la obra, que es la forma de ese vacío y el momento en que éste parece caer fuera de ella, también debe ser entonces regreso profundo a su intimidad, a lo que parece ser su eterno nacimiento (Blanchot, 1992, p. 193).

El texto incluye una parte imaginada en la que un hablante en un mundo imaginario emite un discurso y se dirige a sus posibles oyentes, en este caso lectores tan imaginarios como él. Este plano se integra en un plano superior que es el del texto como originario enunciador de un discurso imagen que se transmuta en tal mundo imaginario. La lectura reproduce esta estructura. La conciencia imaginativa del lector se desdobra en voz, es conciencia que se sabe lectora, que se contempla leyendo y escucha su voz mental leyendo. Voz que es la única imagen que la conciencia, abismo indefinible, posee para identificarse, para comprenderse y sentir que existe. El mismo desdoblamiento entre una imaginación creadora y la imagen creada es el que tienen una imaginación lectora y su voz leyente. La conciencia se escucha leyendo; solo así se siente real.

Del mismo modo que el sujeto textual era mirada, punto de fuga de todas las perspectivas, también la conciencia lectora, que escucha su voz mental leyendo, es espacio que contempla lo representado y lo absorbe. La conciencia lectora se integra en el texto; es el texto, penetra en él a la vez que lo levanta, lo construye a partir de unas manchas negras en un papel blanco. Ocupa el lugar del espacio literario originador de lo enunciado, crítico a su vez de lo creado. La conciencia deja que el enunciado se imprima en ella, sabiendo que así le da forma y que lo interpreta. Con lo que no es mera reproductora de un enunciado impreso, sino que abarca el lugar de enunciación —el texto, el es-

pacio literario, la fuerza imaginante—. La conciencia lectora entra en el texto como lugar de enunciación y como reproducción del enunciado: «el sujeto que preside la obra sólo puede estar dentro de la obra» (Poulet, 1997, p. 211). Y refleja también la misma actitud conflictiva de la que habla Stierle:

Comme le sujet lyrique est une figure d'identité, et non une identité effective, le lecteur est mis, par l'articulation de celle-ci, en état d'expérimenter pour ainsi dire de l'intérieur une possibilité d'identité complexe. [...] Le *tu*, dans la poésie lyrique, peut toujours signifier simultanément aussi bien le discours à soi-même du *je* lyrique que le discours adressé à un destinataire (Stierle, 1977, pp. 438-439).

La conciencia lectora se quiere reconocer en su voz mental que lee, de la misma forma que la imaginación, sujeto enunciador, se busca en las imágenes que produce (y que dan fe de su existencia, pero que no son ella). La conciencia se quiere identificar con las palabras que genera, su pensamiento en el acto de leer, invadido, tomado por el texto. A su vez, sabe que está prestando su voz interior a un hablante imaginario, el yo lírico. Del mismo modo que el discurso-imagen se proyectaba en el discurso pseudolingüístico de un hablante imaginario, así la voz mental de esa conciencia que se escucha se duplica, sin dejar de ser ella, en la voz de otro, un personaje.

Por ello la conciencia del lector siente que se identifica con ese personaje, el yo lírico, sin dejar de ser su propia voz; que crea un texto en el que un personaje habla, voz hecha texto, voz mental en la que se refleja. Pero no deja de ser una identidad conflictiva, pues la conciencia se siente más que su pensamiento lingüístico. De modo que el lector abarca muchos papeles dentro de la obra. El lector dice «soy yo» y se identifica con el yo lírico para sentir su desesperación. Pero también con los lectores imaginarios que leen los escritos del yo lírico. Y salta del mundo imaginado, enunciado, al espacio más amplio del texto, y se sabe lector textual que ha entrado en ese espacio del texto para enunciarlo, levantarla y permitir así que dentro de esa enunciación textual pueda haber otra imaginaria, la de los personajes. Se convierte en texto creador a la vez que en personajes creados. Pasa de un lugar a otro, del textual al imaginado, de la mirada, la interpretación, a las palabras fijas de los personajes.

La poesía de Villena, que evidencia la fragilidad de las voces imaginarias, su derrumbe, deja desnuda a la lírica como espacio desierto, deja al lector solo ante sí mismo.

CONCLUSIÓN

El estudio ha abordado tres campos concéntricos: el del yo lírico como poeta, el del texto como espacio lírico creador y el de la obra lírica de Villena, que los engloba a ambos y les da sentido.

La creación poética es el medio que el yo lírico recorre para lograr su identidad a lo largo de toda la obra objeto de este trabajo. La elaboración de los primeros poemarios, *Sublime Solarium* y *Syrtes*, constituye una iniciación heroica que se traslucen tras la alegoría, plena de simbología, del caballero por el laberinto en la búsqueda de la amada o centro, como reflejo del propio descenso a los infiernos del yo lírico, de los que pretende volver poeta laureado y, como tal, héroe mítico e inmortal.

El encuentro con la palabra poética implica la fusión con el Mito, ya Cultura: el otro mundo de personajes, relatos, textos, de la biblioteca borgiana. Por la fusión mítica cree el poeta penetrar en la atemporalidad que lo salva del devenir y le concede su identidad como héroe y poeta. Pero conoce que el mundo de los mitos, el de la Poesía o Musa, es el de las tinieblas de la Muerte. Creer en la superación del tiempo por la unión con el mito en la creación poética es un engaño, pues el poema termina («Sobre la mesa, al romperse la copa, se rompe el hechizo», *Sublime Solarium*, Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana). Pobre logro de la atemporalidad mítica es aquel que se ve desgarrado por el tiempo que irrumpre inclemente. Y, más allá, descubre que la única forma de susstraerse al tiempo es estar ya muerto. Si el Mito o la Poesía ofrecen el otro lado del tiempo, la eternidad, es que son los emisarios de la Muerte. Hundirse en el Mito es anegarse en las aguas de la locura, la enajenación, la pérdida del yo.

No culminará su aventura heroica porque el monstruo siempre vence. A partir de *El viaje a Bizancio* volverá grúpas hacia una poesía menos arriesgada, que garantice el triunfo y el aplauso de los poetas que se contemplan y reconocen en sus versos, de los poetas que lamentan la muerte y el devenir del tiempo, pero que colman sus obras dentro de este, en los límites de la vida y de la identidad. La Poesía no es ya espejo que traspasar, cuya luna lleva a las aguas de la aniquilación, sino imagen en que reconocerse por las palabras, los versos, los rostros de los otros.

Si en *Sublime Solarium y Syrtes* el Mito —la Cultura— había mostrado su terrible rostro de muerte, al que el yo lírico debe inevitablemente someterse, en *El viaje a Bizancio* e *Hymnica* el mito cultural se subordina a la creación poética y a la forja de la identidad del yo lírico. Los versos, los textos, los personajes, los autores del acervo cultural, serán ejemplo en que mirarse y construirse, hasta el punto de que en las páginas de *La muerte únicamente o Como a lugar extraño* el yo lírico —ya personaje *Luis Antonio de Villena*— habrá asumido e integrado a tales autores en sí mismo: ya no hablarán por él Erasmo o Antonio Bazzi en monólogos dramáticos; será él quien hable por Villamediana o Quevedo, ya integrados, asumidos, partes de él, que los recogió y asimiló en su propia entidad.

La forja de esta entidad propia se logra por asimilación cultural en el laberinto de espejos en que estos modelos narcisistas se miran y reconocen unos en otros. La imitación cultural de estos ejemplos implica también una imitación vital. La labor poética del yo lírico le ofrece la seguridad de asentar su identidad como poeta en los modelos de aquellos que también lo fueron y son clásicos (dentro del amplio clasicismo del yo lírico). Pero también le ofrecen modos de vida sobre los que levantar su personalidad. La obra lírica se presenta como fruto de una elaboración que parte de la experiencia vital, de la vida propia que se conduce según los valores del Arte: la búsqueda de la belleza primero, y del amor platónico, más tarde, son el motor de su *modus vivendi*. Pero, más allá del cómo, lo que importa es la necesidad de vivir. La insistencia del yo lírico en que su poesía responde a una vida (y así el Arte responde a la vida como la vida al Arte) evidencia el afán del yo lírico por ser. Pretende que más allá de su poesía hay una vida que es la propia (y busca escapar a su condición de dicción).

Experiencia, pues, moldeada según los cánones del Arte y justificada por la fe en valores eternos como la Idea platónica. El yo lírico conjuga los

cánones del Arte y del neoplatonismo con la experiencia vital, y de tal fusión escribe sus poemas. La vida es transmutada en Arte y el Arte en vida, y de esa unión surge la obra lírica (pero lo cierto es que la experiencia vital del yo lírico no escapa de los límites del poema).

Es decir, el yo lírico tiene un concepto moderno del tiempo como devenir, como línea temporal, no vencida por rito alguno de recreación o repetición, como quizás sí creyera en *Sublime Solarium*. Pero sí ha mantenido una conciencia de lo clásico —de un clasicismo particular que integra muy diversas corrientes culturales—, de lo cultural como valor que se mantiene a través del devenir que lo atraviesa, gracias a la eternidad de la Belleza platónica. Sin embargo, en *La muerte únicamente* conoce que la Idea platónica no tiene carácter ontológico, que no es más que constructo de la mente que cientos de poetas han mantenido a flote en un empeño de recordatorio, de convencimiento, de repetición incesante, para así creer en su propia fantasmagoría. La labor poética será la repetición de los relatos, los textos, los mitos y los versos de otros, como forma de reconstrucción de las ruinas de la Cultura, como reconocimiento del yo en los fragmentos de los espejos en que se miraron otros. La recreación de los fragmentos del acervo cultural no logrará la fusión mítica que es fusión de muerte, sino la frágil reconstrucción de unas ruinas, el terco levantamiento de un cadáver que se descompone y al que llamar clásico e imperecedero, pero cuya recomposición reiterada es también heroica lucha contra el tiempo, a la vez que patética evidencia de la caducidad, cirugía estética que descubre las cicatrices de una operación que no devuelve la lozanía devorada por el tiempo.

Y, no obstante, este ejercicio de reconstrucción intertextual, esta tenaz recreación de los modelos culturales y vitales que apuntalan su propio sustento existencial, es el sentido de la creación poética a partir de *Como a lugar extraño*.

Tras *La muerte únicamente*, la palabra poética carece de los apoyos de Belleza o Verdad, arrasados por el tiempo. Esta es la única verdad, que destroza cualquier ilusión de consistencia. Quiso el yo lírico apoyar su personalidad y su poesía en la obra artística y vital de quienes intentaron, aun brevemente, ser contra el tiempo. Sabiendo que los monumentos del arte se erigen sobre el agua, la reconstrucción inútil de sus fragmentos es ahora el ejercicio ascético en que el yo lírico escribe su poesía. Se reconoce personaje en el gran teatro del mundo, sabe que su obra es nada y se intuye, más

aún, sombra del sueño que otro —el texto— sueña. La dignidad en el cultivo perseverante de su lírica, la frágil conservación de las sombras de quienes le antecedieron en el arte, el amor o la disidencia, es el recorrido ascético del camino que no lleva a parte alguna, es el medio de seguir dándose forma a sí mismo, de moldear el humo, de no desaparecer del todo. Esta perseverancia le llevará a la excelencia espiritual, a la vez que le acerca a los más miserables o desgraciados compañeros de inanidad. Es la ausencia de Verdad o Bien lo que le acerca a la única forma de bien: la solidaridad y la resistencia. En *Marginados, Asuntos de delirio y Celebración del libertino* arremete contra los que aumentan el dolor y la injusticia, anima a la disidencia y acompaña a los desfavorecidos. Ir a la contra, en lo intelectual como en lo vital, es la consigna de quien se sabe desapareciente, pero no sin el grito de rebeldía: el que, al fin, le identifica.

Y el grito es la voz sin origen, eco de un silencio. La obra de Luis Antonio de Villena conlleva una teoría lírica implícita, que se hace patente en la sutil construcción de sus poemarios. El yo lírico —o personaje *Luis Antonio de Villena*— es la voz o el grito que remite a una fuente que es vacío. Es el espacio del texto como origen inabordable, inextricable e indómito, porque es el lugar de la conciencia. El lector presta su voz al yo lírico, pero llena el espacio del texto, que tal voz cubre y oculta, con la propia conciencia, la de sí mismo, la primera persona (mientras que en el ensayo también presta la voz al yo ensayístico, pero, en curioso desdoblamiento, como un ventrílocuo, ese yo es sentido como un tú, una segunda persona cuya conciencia suponemos, pero en la que no entramos, y ante la que cabe la respuesta, la crítica y el comentario). Prestamos la voz al libro que nos habla, pero que no escribimos: la lírica, en cambio, la escribe el lector. Quién sabe si la novela o el teatro sea el género de lo tercero, de lo ajeno, de lo que no es, porque no es ni tú ni yo: lo otro, lo que no existe, lo que no tiene conciencia, porque se sale del círculo que tú y yo formamos, de tus ojos en los míos, y mi mirada en tu mirada, espejo en que me reconozco y que presagia el otro lado, el que invita y que eres tú. Así el lector escribe la lírica y escucha el ensayo en extraño diálogo, pero asiste a la lectura ficticia de un lector ficticio —el «atento lector» que tantos narradores invocan— en el marco ficticio de una novela, aun cuando al narrador haya de prestar la voz, y al ficticio lector haya de prestar los ojos, y quién sabe si de tanto prestar no se convierta en sordo, mudo y ciego, que es lo que nos pasa a todos al entrar como jugando en el mundo de la ficción, que no vemos ni sentimos

más que por los ojos y los oídos de aqueste atento lector, y aun por los del narrador y demás personajes que salieren, y al fin, no sabemos si los llevamos a ellos o ellos nos llevan por el camino que les pluguiere, y si no somos ya tan ficticios como ellos, de tan absortos y sumidos en la lectura, que quedamos así como sonámbulos).

Desde este punto de vista, la lucha del yo lírico por fijarse una identidad es el intento de crearse a través de la voz y la conciencia del lector, de tomar cuerpo en él, y en contra de la dominación que el texto, como instancia que lo abarca, ejerce sobre él. Efectivamente, el texto, fuerza imaginante, creador de imágenes que se proyectan pseudoobjetivándose en el yo lírico y su enunciado, es quien levanta a estos y, por esta creación imaginativa, se reconoce a sí mismo. Y en la obra poética del yo lírico encuentra el texto su espejo, pues es la frecuente recreación, la *imitatio* de la poesía de *Luis Antonio de Villena*, la que devuelve al texto su imagen de intertexto, de texto entre textos. La intertextualidad de la poesía que tratamos lo es en varias formas:

En primer lugar, la creación poética es entendida como recreación, y esto constituye asunto poético primordial en *Sublime Solarium* y *Syrtes*. Es poesía que gira en torno a la cuestión de la propia elaboración poética como repetición.

En segundo lugar, se puede entender la intertextualidad, en un sentido amplio, como el conjunto de influencias que evidencia la poesía de Villena. Son fuentes, además, hechas patentes en los numerosos poemas de homenaje a diversos autores. El himno que canta a los muchachos vistos en circunstancias cotidianas y a los placeres de la vida debe mucho a la poesía de Catulo, Horacio o a los autores de la *Antología palatina*. La descripción de los jóvenes en *Huir del invierno* muestra influencias de la poesía árabe, como Aguilar demuestra convincentemente. El amor a la vida disfrutada intensa y desordenadamente es común a algunos renacentistas, como Pietro Aretino, pero también a los goliardos medievales. El anhelo del ideal sigue la estela de Platón y los neoplatónicos paganos y renacentistas, pero también de los románticos y su idea de un paraíso perdido y recuperable. El afán de transcendencia lleva a un perfeccionamiento espiritual que remite a los místicos. La amargura por la vaciedad de la vida se corresponde con el dolor acre de algunos barrocos. El gusto por el refinamiento estético y las sensaciones delicuescentes son herencia del *fin de siglo*, así como el afán de hacer

de la vida un arte. Se encuentran huellas de la poesía japonesa en algunos poemas breves, la desolación vital nos lleva, entre otras, a la literatura norteamericana, y se menciona a autores como Scott Fitzgerald o Dorothy Parker.

En tercer lugar, la intertextualidad es repetición. Pueden adaptarse textos ajenos mediante citas explícitas, o bien insertando versos ajenos en poemas propios. Puede reescribirse un poema de otro autor en un nuevo poema que contendrá términos que remitan al primero. Es el caso de «Navegando a Bizancio» (*El viaje a Bizancio*), que retoma asunto y palabras de poemas de Yeats, o el caso de «Un viejo poeta griego de Alejandría» (*Hymnica*), que recrea el poema «En la tarde» de Kavafis. A veces, rasgos de un poema ajeno o de un autor son motivo de inspiración: que de la obra del poeta latino Helvio Cinna solo queden textos fragmentarios es motivo para cierta melancolía, y razón para el título del poema que quiere ser palimpsesto: «El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía» (*Sublime Solarium*).

En cuarto lugar, existe una intertextualidad interna. En *Asuntos de delirio* son frecuentes las menciones de himnos escritos en época anterior en honor de la belleza y que sin duda remiten a los poemas de *Hymnica*. Un texto como «El mismo hechizo» (*Como a lugar extraño*) es respuesta a «Hechizo de presencia viva» (*Hymnica*), como «Otros querubés» (*Hymnica*) lo es a «Querubés» (*El viaje a Bizancio*).

Para el yo lírico es homenaje, e *imitatio* vital y poética, de unos modelos en los que hallar su identidad. Para el texto supone la inserción entre las páginas de la biblioteca, texto de textos, entre textos.

Ambas instancias, yo lírico y texto, pugnan por ser, y ello una a costa de la otra. El texto necesita del dominio sobre el yo lírico, ejercido por la ironía, para saberse creador de su personaje. El yo lírico se rebela e intenta escapar de los límites de su máscara hueca, a través del retorno a la fuente originaria, que no responde sino como vacío, silencio que precisamente necesita al yo lírico como eco en que manifestarse, (pseudo)objeto en el que el espacio creador reverbera. Sin patria, el yo lírico intenta superar los límites de la obra, saltar así las alambradas del texto, con la creación de *Luis Antonio de Villena*, cada vez menos personaje y más heterónimo, para mezclarse de esta forma con el lector y su realidad. Porque al fin encuentra que solo en la mente del lector puede escapar de la tiranía de la página, y solo la creencia del lector en su existencia en el mundo le despoja de su ropaje de sombras.

La poesía de Luis Antonio de Villena, autor de este drama, presenta ante nuestros ojos la tragedia de estos entes, personaje y texto, héroe y coro, en su anhelo de ser. El lamento del yo lírico, el grito sin voz del texto, constituyen el rito dionisiaco en el que el lector participa.

El despedazamiento mutuo lleva a la disgregación, a la deconstrucción de la lírica que esta obra abre a nuestros ojos y que la constituye como sacrificio. Dice Nietzsche que «el ditirambo es una canción cultural en honor de Dioniso [...] en el que solían alternar el solista y el coro» (Nietzsche, 2001, p. 280). Desmembrada como Dioniso, la poesía villeniana es, en definitiva, un ditirambo en su honor.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. (1962), *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova.
- AGAMBEN, G. (1989), *Idea de la prosa*, Barcelona, Península.
- (2003), *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-Textos.
- AGUILAR, A. (1996), *Aspectos de poesía y poética en la lírica de Luis Antonio de Villena*, Málaga, Universidad.
- ALAS, L. (1986), «Luis Antonio de Villena: la realidad como nostalgia y como deseo», *Ínsula*, 473, p. 10.
- BACHELARD, G. (1994), *La poética de la ensoñación*, México, F. C. E.
- (1997), *El agua y los sueños*, Madrid, F. C. E.
- (1998), *La poética del espacio*, Madrid, F. C. E.
- BATAILLE, G. (1981), *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.
- BAUDELAIRE, C. (1988), *Las flores del mal*, Madrid, Júcar.
- BÉGUIN, A. (1993), *El alma romántica y el sueño*, Madrid, F. C. E.
- BENJAMÍN, W. (1995), *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península.
- BENNINGTON, G., y J. DERRIDA (1984), *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra.
- BLANCHOT, M. (1969), *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.
- (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BLESA, T. (1992), «*De Vita Beata y otras vidas*», *Ínsula*, 547-548, pp. 9-10.
- (1998), «Una apuesta por la diferencia», en *Primeras Chornadas sobre a Traducción*, Zaragoza, Gara d'Edizioni.
- BÜRGER, G. (s.a.), *Gedichte*, en <<http://gutenberg.aol.de/buerger/gedichte/lenore.htm>>.
- BURGOS, J. (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil.
- CABO, F. (1999), «La lírica. Un lugar teórico», en F. Cabo (ed.) (1999), pp. 9-22.
- (ed.) (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- CAMPILLO, A. (1992), «El autor, la ficción, la verdad», *Daimon*, 5, pp. 25-45.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, L. (1987), *Libro de la Erudición poética*, Sevilla, Alfar.

- CASTILLA DEL PINO, C. (1998), *El delirio, un error necesario*, Oviedo, Nobel.
- CATELLI, N. (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Labor.
- CERNUDA, L. (1992), *La realidad y el deseo*, Madrid, F. C. E.
- CHATEAU, J. (1976), *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid, F. C. E.
- CHEVALIER, J., y A. GHEERBRANT (1995), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, J. E. (1995), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- COMBE, D. (1999), «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en F. Cabo (ed.) (1999), pp. 127-153.
- CUENCA, L. A. de (1990), *Poesía (1970-1989)*, Sevilla, Renacimiento.
- CURTIUS, E. R. (1989), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F. C. E.
- DARÍO, R. (1993), *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia.
- DARST, D. H. (1985), *Imitatio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes.
- (1986), «Las palabras y las cosas en la iniciación del cultismo español», en *Studies in Honor of William C. MacCravy*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln (Nebraska), pp. 91-113.
- DE MAN, P. (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, C. U. P.
- DERRIDA, J. (1997), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1982), *Historia de la Literatura española*, vol. II, Madrid, Taurus.
- DURAND, G. (1982), *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- ECO, U. (1987), *Lector in fabula*, Barcelona, Laertes.
- EGIDO, A. (1990), *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- ELIADE, M. (1984), *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus.
- (1999), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- (2000a), *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós.
- (2000b), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001), *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial.
- FARAL, E. (1958), *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Ginebra, Slatkine.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1997), «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», en J. M. Ruiz Vargas (1997), pp. 67-81.
- FOUCAULT, M. (1996), *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- (1999), *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980), *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica.
- (1996), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix-Barral.
- GODOY, J. M. (1997), *Cuerpo, deseo e Idea en la poesía de Luis Antonio de Villena*, Madrid, Pliegos.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F., y A. PÉREZ LARGACHA (1997), *Egiptomanía*, Madrid, Alianza Editorial.

- GÓNGORA, L. de (1989), *Soledades*, Madrid, Cátedra.
- GRAVES, R. (1996), *La diosa blanca*, Madrid, Alianza Editorial.
- GUILLÉN, C. (1988), *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- GUIRAND, F. (1960), *Mitología general*, Barcelona, Labor.
- HAAS, A. M. (1999), *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid, Siruela.
- HUGO, V. (1989), *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península.
- INFANTE, J. (1990), «Luis Antonio de Villena, el dandysmo como heteronimia», *Litoral*, 188, pp. 59-63.
- KAVAFIS, K. (1976), *Poesías completas*, Madrid, Hiperión.
- LANGBAUM, R. (1996), *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.
- LARA PEINADO, F. (ed.) (1993), *Libro de los muertos*, Madrid, Tecnos.
- LAUSBERG, H. (1983), *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LEVIN, S. (1987), «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en J. A. Mayoral (1987), pp. 59-82.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1973), *Philosophia Antigua Poética*. Madrid, C. S. I. C.
- LYOTARD, J. F. (1995), *La Postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1972), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1992), *La ficción narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MAYORAL, J. A. (1987), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- MIGNOLO, W. (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- MORENO, J. I. (1998), *El amante moderno*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991), *Córdoba*, Barcelona, Planeta.
- NERVAL, G. de (1974), *Las Quimeras y otros poemas*, Madrid, Visor.
- NIETZSCHE, F. (2001), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- OHMANN, R. (1987a), «Los actos de habla y la definición de literatura», en J. A. Mayoral (1987), pp. 11-34.
- (1987b), «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en J. A. Mayoral (1987), pp. 35-57.
- OOMEN, U. (1987), «Sobre algunos elementos de la comunicación poética», en J. A. Mayoral (1987), pp. 137-149.
- OROZCO DÍAZ, E. (1981), *De Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.
- (1989), *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.
- PALLARÉS, E. (2002), *El malentendido*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- PALOMO, M. P. (1987), *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus.

- PANERO, L. M. (1973), *Teoría*, Barcelona, Lumen.
- PAZ, O. (1993), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral.
- PAZ GAGO, J. M. (1999), *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Oviedo y Kassel, Universidad de Oviedo y Reichenberger.
- PEÑALVER, P. (1990), *Deconstrucción*, Barcelona, Montesinos.
- (1997), *La mística española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal.
- PESSOA, F. (1998), *Poemas de Álvaro de Campos. I. Arco de Triunfo*, Madrid, Hiperión.
- PLATÓN (1982), *El banquete. Fedón. Fedro*, Barcelona, Labor.
- POCCA, A. (1992), «Prólogo a la edición española», en M. Blanchot (1992), pp. 5-12.
- POE, E. A. (1990), *Poesía completa*, Madrid, Ediciones 29.
- (2000), *Poesía completa*, Madrid, Hiperión.
- POULET, G. (1997), *La conciencia crítica*, Madrid, Visor.
- POZUELO, J. M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- PRIETO, A. (1972), *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta.
- (1982), «La prosa en el siglo XVI», en J. M. Díez Borque (1982), pp. 49-171.
- (1984), *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra.
- (1986), *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra.
- (ed.) (1971), *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur-Bezoar.
- PRIETO DE PAULA, A. (1996), *Musa del 68*, Madrid, Hiperión.
- QUASIMODO, S. (1991), *Poesías completas*, Granada, La Veleta.
- QUINTANA TELLO, B. (2003), «Proteo en metro», *Rhythmica*, 1, pp. 251-252.
- (2004), «Marginados, de Luis Antonio de Villena: del malditismo a la solidaridad», *Tropelías*, 12-14, pp. 437-454.
- RADER, R. (1976), «The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms», *Critical Inquiry*, 3 (otoño), pp. 131-151.
- RICO, F. (ed.) (1992), *Historia y Crítica de la Literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. 3/1.
- RIECHMANN, J. (1997), *El día que dejé de leer El País*, Madrid, Hiperión.
- RUIZ VARGAS, J. M. (1997), *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta.
- SABADELL, J. (1991), «El monólogo dramático. Entre la lírica y la ficción», *Tropelías*, 2, pp. 9-13.
- SANTARCANGELI, P. (1997), *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela.
- SARTRE, J.-P. (1964), *Lo imaginario. Psicología fenoménica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada.
- SENABRE, R. (1995), *Claves de la poesía contemporánea*, Salamanca, Almar.
- SMITH, P. J. (1992), «La deconstrucción del Siglo de Oro», en F. Rico (ed.) (1992), pp. 86-93.
- STEINER, G. (1989), *Presencias reales*, Barcelona, Destino.

- STIERLE, K. (1977), «Identité du discours et transgression lyrique», *Poétique*, 32, pp. 422-441.
- TALENS, J. (1983), *Elementos para una semiótica del texto literario*, Madrid, Cátedra.
- VALENTE, J. Á. (1971), *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI.
- VAN DIJK, T. A. (1987), «La pragmática de la comunicación literaria», en J. A. Mayoral (1987), pp. 171-194.
- VERMEULE, E. (1984), *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, F. C. E.
- VILANOVA, A. (1968), «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», *Historia General de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, vol III, pp. 567-592.
- VIRGILIO (1996), *Bucólicas*, Madrid, Cátedra.
- ZAMBRANO, M. (1985), «La mirada», *Culturas* (26 de diciembre), s.p.
- ZIMMERMANN, M. C. (1985), «Dieux grecs et latins dans l'œuvre poétique de Luis Antonio de Villena», *Hispanística*, XX, 3, pp. 279-292.
- (1988), «Le moi et ses multiples noms dans l'œuvre poétique de Luis Antonio de Villena», en *Écrire sur soi en Espagne, Actes du IIIe Colloque International d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence, pp. 189-211.

Obras de Luis Antonio de Villena mencionadas en este trabajo:

- VILLENA, L. A. de (1975), *La revolución cultural (desafío de una juventud)*, Madrid, Planeta.
- (1980), *Para los dioses turcos*, Barcelona, Laertes.
- (1981), *Un paganismo nuevo*, Zaragoza, Olifante.
- (1982), *Ante el espejo*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1985), «Nieve presente y damas de antaño», *Culturas* (26 de diciembre), s.p.
- (1986), *Amor pasión*, Barcelona, Laertes (1.^a ed., 1983).
- (1988), *Máscaras y formas de fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Dragón.
- (1993), *Marginados*, Madrid, Visor.
- (1994), *El táraro de las estrellas*, Valencia, Pre-Textos.
- (1995), *Carne y tiempo*, Barcelona, Planeta.
- (1996a), *La Belleza impura*, Madrid, Visor.
- (1996b), *Divino*, Barcelona, Planeta (1.^a ed., 1994).
- (1996c), *Asuntos de delirio*, Madrid, Visor.
- (1997a), *10 menos 30*, Valencia, Pre-Textos.
- (1997b), *Biografía del fracaso*, Barcelona, Planeta.
- (1997c), *El charlatán crepuscular*, Barcelona, Planeta.
- (1998a), *Celebración del libertino*, Madrid, Visor.
- (1998b), *Oro y locura sobre Baviera*, Barcelona, Planeta.
- (2000a), *Syrtes*, Barcelona, DVD Ediciones.

- (2000b), *Teoría y poetas*. Valencia, Pre-Textos.
— (2000c), *Caravaggio, exquisito y violento*, Barcelona, Planeta.
— (2005), *Los días de la noche*, Barcelona, Seix-Barral.

Traducciones:

- ESTRATÓN DE SARDES (1980), *La Musa de los muchachos*, Madrid, Hiperión.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE. EL CENTRO EXCÉNTRICO	
CAPÍTULO PRIMERO. RITOS POÉTICOS	25
I. Poesía y Mito.....	25
El héroe en el laberinto	28
El sueño de las sirenas	48
II. El doble en el espejo.....	87
Las trampas del yo lírico.....	87
Ironías del texto	90
III. La Musa.....	104
<i>Sublime Solarium</i> o los caminos de la <i>imitatio</i>	109
<i>Syrtes</i> o los fondos de la palabra poética	122
IV. Claudicación barroca.....	136
CAPÍTULO SEGUNDO. LA DESTREZA DE LOS TRAZOS	
I. La mirada escrita	149
II. El espejo y la máscara	158
III. La poesía de la experiencia	176
IV. Las voces de los otros.....	187

SEGUNDA PARTE. LOS TRASFONDOS SIN FONDO	
CAPÍTULO TERCERO. LA RED DE AGUA	225
I. El espacio doble.....	225
II. La identidad conflictiva.....	255
La rebelión del yo lírico.....	255
Afán de ser: de yo lírico a <i>Luis Antonio de Villena</i>	270
Dominios del texto	297
Fin de la rebelión	304
CONCLUSIÓN	329
BIBLIOGRAFÍA.....	337

*Este libro se terminó de imprimir
en el taller del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza en febrero de 2010*



Títulos de la colección Humanidades

- 1 Joaquín Lomba Fuentes, *El oráculo de Narciso. (Lectura del Poema de Parménides)*, 2.^a ed. (1992).
- 2 Lluís Fernández Cifuentes, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia* (1986).
- 3 Ignacio Izuzquiza Otero, *Henri Bergson: La arquitectura del deseo* (1986).
- 4 Gabriel Sopeña Genzor, *Dioses, ética y ritos. Aproximación para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtibéricos* (1987).
- 5 José Riquelme Otálora, *Estudio semántico de purgare en los textos latinos antiguos* (1987).
- 6 José Luis Rodríguez García, *Friedrich Hölderlin. El exiliado en la tierra* (1987).
- 7 José María Bardavío García, *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana* (1988).
- 8 Patricio Hernández Pérez, *Emilio Prados. La memoria del olvido* (1988).
- 9 Fernando Romo Feito, *Miguel Labordeta. Una lectura global* (1988).
- 10 José Luis Calvo Carilla, *Introducción a la poesía de Manuel Pinillos. Estudio y antología* (1989).
- 11 Alberto Montaner Frutos, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La Comedia segunda de las mocedades del Cid de Guillén de Castro* (1989).
- 12 Antonio Duplá Ansúategui, *Videant consules. Las medidas de excepción en la crisis de la República Romana* (1990).
- 13 Enrique Alerá Alcubierre, *Estudios sobre las oraciones de relativo* (1990).
- 14 Ignacio Izuzquiza Otero, *Hegel o la rebelión contra el límite. Un ensayo de interpretación* (1990).
- 15 Ramón Acín Fanlo, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* (1990).
- 16 Michael Shepherd, *Sherlock Holmes y el caso del Dr. Freud* (1990).
- 17 Francisco Collado Rodríguez (ed.), *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea* (1990).
- 18 Gonzalo Corona Marzol, *Realidad vital y realidad poética. (Poesía y poética de José Hierro)* (1991).
- 19 José Ángel García Landa, *Samuel Beckett y la narración reflexiva* (1992).
- 20 Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900* (1992).
- 21 Santiago Echandi, *La fábula de Aquiles y Quelone. Ensayos sobre Zenón de Elea* (1993).
- 22 Elvira Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche* (1993).
- 23 Francisco Carrasquer Launed, *La integral de ambos mundos: Sender* (1994).
- 24 Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (1994).
- 25 M.^a Carmen López Sáenz, *Investigaciones fenomenológicas sobre el origen del mundo social* (1994).
- 26 Alfredo Saldaña Sagredo, *Con esa oscura intuición. Ensayo sobre la poesía de Julio Antonio Gómez* (1994).
- 27 Juan Carlos Ara Torralba, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León* (1996).
- 28 Diego Aísa Moreu, *El razonamiento inductivo en la ciencia y en la prueba judicial* (1997).

- 29 Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (1997).
- 30 Concepción Salinas Espinosa, *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: La obra del bachiller Alfonso de la Torre* (1997).
- 31 Manuel José Pedraza Gracia, *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)* (1998).
- 32 Ignacio Izuzquiza, *Armonía y razón. La filosofía de Friedrich D. E. Schleiermacher* (1998).
- 33 Ignacio Iñarrea Las Heras, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval. El dit moral en los albores del siglo XIV* (1998).
- 34 José Luis Mendivil Giró, *Las palabras disagregadas. Sintaxis de las expresiones idiomáticas y los predicados complejos* (1999).
- 35 Antonio Armisén, *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma* (1999).
- 36 Abū Ṭāhir, *el Zaragozano. Las sesiones del Zaragozí. Relatos picarescos (maqāmāt) del siglo XII*, estudio preliminar, traducción y notas de Ignacio Ferrando (1999).
- 37 Antonio Pérez Lasheras y José Luis Rodríguez (eds.), *Inventario de ausencias del tiempo despoblado. Actas de las Jornadas en Homenaje a José Antonio Rey del Corral, celebradas en Zaragoza del 11 al 14 de noviembre de 1996* (1999).
- 38 J. Fidel Corcuera Manso y Antonio Gaspar Galán, *La lengua francesa en España en el siglo XVI. Estudio y edición del Vocabulario de los vocablos de Jacques de Liaño (Alcalá de Henares, 1565)* (1999).
- 39 José Solana Dueso, *El camino del ágora. Filosofía política de Protágoras de Abdéra* (2000).
- 40 Daniel Eisenberg y M.ª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* (2000).
- 41 Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas. Aspectos históricos de la nueva biografía en España (1928-1936)* (2002).
- 42 Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002).
- 43 María Soledad Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* (2003).
- 44 Diego Navarro Bonilla, *Escritura, poder y archivo. La organización documental de la Diputación del reino de Aragón (siglos XV-XVIII)* (2004).
- 45 Ángel Longás Miguel, *El lenguaje de la diversidad* (2004).
- 46 Niall Binns, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (2004).
- 47 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura* (2004).
- 48 Luisa Paz Rodríguez Suárez, *Sentido y ser en Heidegger. Una aproximación al problema del lenguaje* (2004).
- 49 Evangelos Moutsopoulos, *Filosofía de la cultura griega*, traducción de Carlos A. Salguero-Talavera (2004).
- 50 Isabel Santaolalla, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (2005).
- 51 René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios* (2005).
- 52 María Isabel Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta* (2005).
- 53 Rosa Tabernero Sala, *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI* (2005).
- 54 Manuel Sánchez Oms, *L'Écrevisse écrit: la obra plástica* (2006).

- 55 Agustín Faro Forteza, *Películas de libros* (2006).
- 56 Rosa Tabernero Sala, José D. Dueñas Lorente y José Luis Jiménez Cerezo (coords.), *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (2006).
- 57 Chantal Cornut-Gentille, *El cine británico de la era Thatcher. ¿Cine nacional o «nacionalista?* (2006).
- 58 Fernando Alvira Banzo, *Martín Coronas, pintor* (2006).
- 59 Iván Almeida y Cristina Parodi (eds.), *El fragmento infinito. Estudios sobre «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J. L. Borges* (2007).
- 60 Pedro Benítez Martín, *La formación de un francotirador solitario. Lecturas filosóficas de Louis Althusser (1945-1965)* (2007).
- 61 Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote* (2007).
- 62 José Julio Martín Romero, *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra* (2007).
- 63 M.^a del Rosario Álvarez Rubio, *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX* (2007).
- 64 César Moreno, Rafael Lorenzo y Alicia M.^a de Mingo (eds.), *Filosofía y realidad virtual* (2007).
- 65 Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética* (2008).
- 66 Juan Antonio Tello, *La mirada de Quirón. Literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa* (2008).
- 67 Manuela Agudo Catalán, *El Romanticismo en Aragón (1838-1854). Literatura, prensa y sociedad* (2008).
- 68 Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)* (2008).
- 69 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (2008).
- 70 Mónica Vázquez Astorga, *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)* (2008).
- 71 Jesús Rubio Jiménez, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer* (2009).
- 72 Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz* (2009).
- 73 Luciano Curreri, *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española* (2009).
- 74 Francisco Domínguez González, *Huysmans: identidad y género* (2009).
- 75 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida* (2009).
- 76 Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá (2009).
- 77 Maryse Badiou, *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*, traducción de Adolfo Ayuso y Marta Iguacel, prólogo de Adolfo Ayuso (2009).

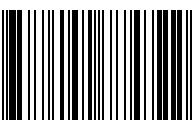
Este libro asiste al drama protagonizado por un yo lírico que busca su identidad en la fuente de la que manan sus palabras, y el texto que lo sacrifica para erigirse a sí mismo.

El yo intenta su entidad a través de la creación poética, la experiencia vitalista, la rebeldía y la heteronimia. El texto se reconoce espacio creador y, en la construcción de un personaje y en la *imitatio* de otras páginas, busca su lugar en la biblioteca de la intertextualidad.

Y ambas instancias necesitan del lector, porque solo el lector presta su voz al yo lírico y colma el espacio del texto.

Humanidades

ISBN 978-84-92774-72-2



9 788492 774722