



“Quedarán siempre las afueras”: hacia un nuevo sublime periférico

“There Will always be Suburbs”: towards a New Sublime Peripheral

Cristina GUTIÉRREZ VALENCIA

Universidad de Oviedo, España

Resumen: Dentro de la variedad de poéticas en el actual panorama español hay un grupo de autores (Alberto Santamaría, García Casado, Mercedes Díaz Villarías y Fernández Mallo) que, aunque diferentes, tienen en común un nuevo romanticismo de ascendencia americana caracterizado por la búsqueda de un nuevo sublime basado en lo periférico de su escenario y su nueva mirada sobre la realidad.

Palabras clave: sublime periferia; Alberto Santamaría; García Casado; Mercedes Díaz Villarías; Fernández Mallo.

Abstract: There are plenty of different poetries in Spanish present literary field. Among them there is a group of varied poets (Alberto Santamaría, García Casado, Mercedes Díaz Villarías and Fernández Mallo) who represents a same new romanticism coming from North America which is characterized by the search of a new sublime. This would be based on the outskirts and a new look of reality.

Keywords: Sublime Outskirts; Alberto Santamaría; García Casado; Mercedes Díaz Villarías; Fernández Mallo.

Son periferia,
no vienen de muy lejos
Carlos Pardo, *Echado a perder*

Si hay algo que pongan de manifiesto las últimas antologías de poesía española actual y los estudios que a ella se refieren¹, precisamente por la heterogeneidad de las líneas que dibujan y de los autores que acogen, es el amplio panorama

¹ Para una revisión de este panorama *vid.* Mora (2016b: 13-92) y Prieto de Paula (2010).



que el siglo XXI ha abierto en nuestra poesía patria y que en el año 2000 Manuel Rico ya vaticinaba como “ceremonia de la diversidad” (*apud* Mora 2016b: 41), lejos ya del monopolio que en los años ochenta y noventa ejerció la tendencia de la llamada poesía de la experiencia y de la oposición, ensombrecedora de las poéticas disidentes, entre la poesía figurativa y “la mal llamada poesía metafísica” (Bagué, 2010: 38)². La variedad de poéticas, el eclecticismo, la ruptura de la endogamia estética, la apertura a otras tradiciones y teorías poéticas y filosóficas o la superación de escollos encallados son características de un nuevo panorama poético que, aún con sus deficiencias y retrocesos, se abre camino hacia un futuro amplio en poéticas y nombres que en algún tiempo no tan lejano tocará analizar históricamente. Mientras tanto, intentamos acercarnos a la producción poética reciente con los ojos abiertos y apoyándonos sobre los hombros de quienes más y mejor lo están estudiando. Luis Bagué y Alberto Santamaría escribieron a esto respecto que

la imagen de ese paso suspendido podría utilizarse como símbolo de la poesía española reciente, a medio camino entre el trazado de fronteras que levantó la lírica de los ochenta y el lugar sin límites que se dibuja en el horizonte del siglo XXI. Ahora bien, esta imagen de permanencia sin lugar de —‘dialéctica en suspenso’, en palabras de Walter Benjamin— no impide la identificación de una serie de señas comunes. Por el contrario, se trata de una escritura que disfruta y crece en el perenne estado de transición, de transversalidad, de contagio. Nos encontramos, en este sentido, con una poesía que elude toda lectura fácilmente delineable, proyectada causalmente desde un punto fijo. Esta expresión poética no se deja atrapar si no es mediante una tensión reticular, o a través de una mirada laberíntica. De algún modo, quizá un tanto atrevido, podríamos señalar que es necesario renunciar a toda historia orientada: no hay una “línea de progreso”, sino series omnidireccionales, bifurcaciones, constante movimiento (Bagué y Santamaría, 2013: 11).

En todo este magma variopinto y diverso hay un grupo de autores relativamente jóvenes pero de amplia trayectoria que tienen en común con la tradición española precedente la genealogía romántica. Las teorías románticas e idealistas del siglo XIX, tanto alemanas como inglesas, son la base fundamental, junto con la tradición clásica española, de toda nuestra poesía contemporánea, si bien pasadas en ocasiones por el tamiz simbolista o con vetas de otras tradiciones. Creo que es una opinión unánime y comúnmente aceptada, no solo para el caso español, que, como decía Joan Oleza ya en 1996, “la sensibilidad estética que aceptamos como moderna se conformó en gran medida en el Romanticismo” (Oleza, 1996: 39). Autores y críticos tan diferentes como Paul de Man, que defendía que “los puntos centrales en torno a los cuales giran los argumentos metodológicos e ideológicos contemporáneos casi siempre proceden directamente de la herencia romántica” (*apud* Santamaría, 2009: 201), Gerardo Diego o más recientemente Eduardo García (Santamaría, 2009: 201-202), Jordi Doce (2005), o este mismo febrero en *Babelia* Ramón Andrés (2017) o Enrique Lynch (2017), coinciden en que

² No es Bagué el único que lo dirá, Vicente Luis Mora (2006: 157) no solo nos recuerda que la metafísica murió hace un siglo como rama de la filosofía, sino que argumenta con vehemencia que “la poesía metafísica como tal no existe”.

somos estética y poéticamente, esencialmente románticos, lo cual no deja de ser una paradoja sabida la tardanza de nuestro país en acoger la tradición romántica y el poco predicamento que el Romanticismo como movimiento tuvo en nuestras letras en su momento de más auge en otros países europeos. La debilidad de nuestro propio Romanticismo no ha sido óbice, sin embargo, para que la poética romántica calara de forma profunda en nuestra manera de entender la poesía y la creación poética, hasta el punto, como dirá Alberto Santamaría (2009: 201), uno de los autores de los que hablaremos, de que "el romanticismo sigue siendo una obsesión, sobremanera para aquellos que hemos carecido verdaderamente de él (o de ellos si pensamos pluralmente el romanticismo)".

Mercedes Díaz Villarías (1977), Alberto Santamaría (1976), Pablo García Casado (1972) y Agustín Fernández Mallo (1967) son cuatro autores españoles con varios poemarios en su haber de diferentes estilos y peculiaridades, pero sobre los que podríamos trazar una línea común: el doble eje de la sublimidad de raíz romántica, por un lado, y del carácter periférico de sus poéticas, por otro. Respecto al primer aspecto, la sublimidad, tenemos que recordar que la tradición sobre lo sublime en nuestra cultura occidental se remonta a Pseudo-Longino y su tratado *Sobre lo sublime*, del siglo I o III d. C., quien en su tratado retórico utilizaba ya el término *sublime* como "elevado", y lo definía como "Un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje" (*apud* Viñas Piquer, 2002: 80). La idea de lo sublime pasó por varias etapas de reconceptualización e interpretación: tras la publicación del tratado de Pseudo-Longino por parte de Robortello es paradójicamente Boileau, el autor neoclásico, el que recogió el concepto, de quien lo toma Addison, que apunta ya la oposición bello contra sublime. Pero es Edmund Burke quien, apoyándose en Addison, lo plantea de forma dialéctica. Desde Addison lo sublime estaría no en la grandeza o profundidad del objeto o la naturaleza en sí, sino en la sensación que provocan, en el efecto que causan en su contemplación, siendo, por tanto, un elemento psicológico o poético. Para Edmund Burke, lo sublime estaría relacionado con la oscuridad y la grandeza, y es aquello que produce temor y asombro. Define el concepto fundamental de lo sublime como "la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir" (*apud* Viñas Piquer, 2002: 220). Kant, en su *Crítica del juicio*, sigue a Burke, y distingue el sublime matemático (la grandeza) y el sublime dinámico (la fuerza). Los objetos no son para él sublimes de por sí, sino que el criterio para la sublimidad está en nosotros, es una idea, y la naturaleza simplemente activa en nosotros por medio de una intuición esa idea de infinitud. A pesar de que este sea el camino por el que lo sublime llega a Schiller (Aullón de Haro, 1992) o F. Schlegel, y de que la idea de lo sublime que aún manejamos, junto con el subjetivismo radical, la concepción de la naturaleza o la idea de genio que llevan aparejadas sean básicamente románticas, no podemos olvidar que Vernon Hall hablaba de Longino como "el primer crítico romántico" (Viñas Piquer, 2002: 78) y que el gran estudioso del Romanticismo M. H. Abrams titula un capítulo de su estudio fundamental sobre esta corriente, *El espejo y la lámpara*, "Longino y los longinianos" (1982: 111-118).

La idea de lo sublime no suele estar presente en las poesías actuales, sobre todo de corte más realista, porque lo cotidiano no casa bien con la sublimidad, dada su necesidad de distanciamiento. Pero, como podemos ver en los casos de estos autores, el distanciamiento puede venir dado, en lugar de por el cambio de

la magnitud, por un proceso de extrañamiento. Fernández Mallo escribe que “las imágenes se retiran lo justo para poder ser contempladas”. Es un nuevo sublime de las cosas, en los inadvertidos y simples objetos cotidianos y ya no en los grandes paisajes naturales. Como escribe Fernández Mallo en su último poemario, “las montañas no son románticas, solo reales, digo” (2015: 35), y “hemos vuelto a la mitología de lo tangible” (2015: 44). Estos autores reflejan lo sublime en lo cotidiano o allí donde normalmente, poéticamente, no se ha buscado, a través del extrañamiento no solo de los objetos observados, sino también de la forma de mirarlos y del lenguaje con el que se representan, así como de la autoconsciencia extrañada de esa representación, que se sabe engañosa. Alberto Santamaría sigue a Octavio Paz cuando afirma que

a través de la renovación poético-imaginaria en el *mirar* es posible destapar o re-crear una mitología propia, una nueva identidad; asentar y delimitar las peculiaridades de un nuevo paisaje, de una tensión interior. Una nueva realidad (las nuevas urbes de la modernidad con sus carroñas y misterios) parece exigir una nueva identidad y por extensión una nueva forma de mirar ese mundo (Santamaría, 2009: 112).

Hay, por tanto, un nuevo realismo que refleja la realidad tal y como se ve desde una nueva mirada muy diferente. Fernández Mallo diría que “las imágenes no vienen de fuera sino del fondo / de los ojos” (2015: 36). Santamaría aludía, recordando a Schopenhauer cuando hablaba en *El mundo como voluntad y representación* de “lo sublime en grado ínfimo”, a un sublime pálido, inferior o rebajado (2009: 201 y 205). El ejemplo que pondrá Schopenhauer es una de esas grandes llanuras del interior de Norteamérica, y es precisamente en Estados Unidos donde Santamaría sitúa un *nuevo romanticismo* contemporáneo, que ejemplifica con autores como Wallace Stevens y John Ashbery. Este nuevo romanticismo se funda para él, por un lado, en un sublime de lo cotidiano, ese sublime inferior que es el camino que iría, indudablemente y en un proceso de interiorización, de Emerson a Stevens, y, por otro, en una profunda ironía. Es precisamente en este *nuevo romanticismo* de ascendencia americana, el de Stevens, William Carlos Williams o Ashbery, donde se sitúan, desde mi punto de vista, los cuatro autores que aquí presento. Y, así, no creo que sea casualidad que estos autores norteamericanos estén omnipresentes en la obra, tanto poética como ensayística, de Alberto Santamaría, que sea una cita de William Carlos Williams la que se sitúe al frente de la poesía completa de Fernández Mallo y que Pablo García Casado y Mercedes Díaz Villarías tomen del imaginario americano buena parte de su obra poética o sitúen directamente en él sus escenarios líricos.

La poesía española de las últimas décadas tenía sus coordenadas entre lo urbano moderno-posmoderno, como parte del paisaje interior del complejo individuo múltiple y socializado contemporáneo, en la poesía más experiencial, figurativa, etc. —Bagué escribía que “la ciudad es, para los poetas de los 80, el marco donde concurren los conflictos diarios”, y hablaba del “diseño de una ciudad que se ha erigido en el espacio representativo de la experiencia lírica en la contemporaneidad” (2006: 228-229)—, y el paisaje rural, natural, desnudo, puro y poetizado, simbólico, como punto de apoyo en las poéticas del silencio o más metafísicas.

F. Jameson señalaba ya hace unos años que

(...) la propia naturaleza está llegando a su ocaso radical: el Heideggeriano “camino del campo” ha sido destruido irrevocable e irremediamente por el capitalismo avanzado, la revolución verde, el neocolonialismo y las grandes conurbaciones que despliegan sus autopistas elevadas sobre los viejos campos y los solares abandonados, convirtiendo la “casa del ser” de Heidegger en territorio público cuando no en fríos y miserables edificios de alquiler infestados de ratas. En este sentido, lo *otro* de nuestra sociedad ya no es, como en las sociedades precapitalistas, la naturaleza, sino otra cosa que aun debemos identificar (Jameson, 1991: 77-79).

En la obra de estos cuatro poetas podemos hablar de una periferia del canon —en tanto en cuanto los autores no siguen las tendencias estéticas mayoritarias en la tradición española ni tratan de posicionarse en un núcleo poético concreto ni mucho menos canónico— y de los espacios representados. Aparecen en ellos las afueras de las ciudades, la zona industrial, los polígonos, las zonas suburbanas degradadas y des-idealizadas, las zonas rurales más apartadas pero ni idealizadas, o el paisaje extranjero, sobre todo norteamericano, pero no de la Norteamérica más glamurosa y elitista, triunfante, sino de la América profunda que mira el sueño americano desde abajo, con todo su simbolismo y toda su degradación. Dirá Santamaría (2009: 233) que

(...) de esa explosión hacia las extremidades de la vida surge el poema, es decir, como apunta Ashbery, de esa *otra tradición que son las afueras brota la escritura*, pero unas afueras que no tienen intención trascendental o mística, sino más bien reveladora de una identidad inabarcable. Son, como dice el poeta, los suburbios necesarios a través de los cuales nos abrimos paso hacia el campo. Esa “otra tradición”, esa frontera o suburbio, es la que Ashbery se propone explorar, como señala en el poema; idea que ha calado hondo en las poéticas contemporáneas.

Desde esta tradición, este nuevo sublime periférico, es desde donde podemos leer con más precisión a estos cuatro autores y algunas de sus obras, que trataremos de ir desgranando.

Un bufón trascendental en *stand by*: Alberto Santamaría

Puede que la espera sea uno de los grandes *leitmotiv* de la literatura universal, desde la antigua de Penélope a la absurda de Beckett por Godot, de Kafka a Buzzatti, de Borges a Kavafis, y hasta nuestra actualidad más cercana, con Alberto Santamaría, que, con *El huésped esperado. Poesía reunida 2004-2016* (2016), se suma a la lista de espera literaria de este tema universal. No solo por su título, donde se incluye este huésped *esperado* —que no sabemos si es el autor, el yo poético o el propio libro— y que es en sí mismo un epígrafe al que le ha tocado esperar unos años, según señala Santamaría, pues es una pulsión, un título pensado para cada uno de los poemarios que ha ido publicando y que fue descartado, hasta abandonar su estado de espera de eterno potencial título, sino también porque en esta obra reunida la espera se yergue como una columna vertebral que

mantiene la unidad de su poesía. En su “Nota previa” declaraba ya Santamaría (2016: 13) que “tal vez esa inquietud por la espera de algo que ha quedado a medias es lo que hay, o eso pienso, detrás de muchos de mis poemas”, y en una de sus últimas entrevistas:

La espera de algo no decible, no reconocible pero deseado, es lo que vertebra mucho de lo que he escrito. Esa espera en ocasiones tiene que ver con la muerte, o con el deseo, y en otras con el fracaso del lenguaje cotidiano para nombrar las cosas. El poema es la espera de otro lenguaje —no sé sabe cuál— con el que deseamos penetrar en las cosas, en los pensamientos, en la realidad. Es algo así como una vía de acceso y de conocimiento diferente a la racional (*apud* Balbona, 2016).

En su primer poemario aquí incluido, *El hombre que salió de la tarta* (2004), nos encontramos con la espera mortal de Jesse Zeller, el hombre cuya muerte dentro de una tarta gigante para sorprender a su mujer en su cumpleaños es la noticia que propicia el título del poemario y varios de sus poemas: “Qué hacía / sino esperar el grito, la sorpresa” (Santamaría, 2016: 17), o “Qué / diablos / hacías / jesse / dentro / de / esa / tarta. / ¿Qué / señal / esperabas?” (*ibid.*: 54). Es esta dulce espera una de las tantas bufonadas trascendentales que señalaba Schlegel y con las que Santamaría define su poesía, como veremos después. Pero aparece también la espera en otros ámbitos, en otras salas de espera igual de imprevisibles: por un lado, la espera amorosa (“Lo mío / es esperarte / como eterna nave nodriza / sobre el mar” (*ibid.*: 33) y, por otro, el reverso de esta, que es el esperar no como aguardar, sino como anhelo, como sinónimo de deseo en “La ley que tus vaqueros imponen”, que comienza con una cita de Andy Warhol sobre la espera, leemos: “Qué hacer. / Ante el hecho irrefrenable del deseo absoluto, / qué espera no se merece un poema” (*ibid.*: 48). Encontramos, además, otra espera que parece tratar de explicarnos el núcleo de la poesía contemplativa de Santamaría; se trata del poema “El hombre de los dardos”, introducido por otra cita de Warhol, donde se describe cómo el momento previo, la espera, es lo que todo el mundo contempla y ve con grandeza, lo sublime [“Todo el mundo espera grandes cosas de su gesto” (*ibid.*: 38)], no el resultado, ni el dardo surcando el aire o introduciéndose en la diana, sino la expectativa, el sujeto y el objeto en quietud simbólica ante el momento decisivo (“La puntería es una forma del orden y del tiempo / —dice alguien en el diario deportivo— pero yo me quedo / con la forma a secas” (*ibid.*: 38)]. Ante esto surge una comparación que puede servirnos para toda su poesía de *rara avis*: “Es una forma / arcaica y francesa de contemplar un mirlo / antes de su vuelo” (*ibid.*: 39) y un deseo: “Que no lance, que sea así para siempre” (*ibid.*: 39). Como en este poemario, en los demás hallamos igualmente muchos otros ejemplos: en *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005): “Eso era el mundo, / cuatro manos entrelazadas, / una interminable espera” (Santamaría, 2016: 68); en *Pequeños círculos* (2009) de nuevo la espera como deseo: “(No se trata de placer, Febo. (...) Se trata de eso-que-está-por-pasar. “La tonalidad básica de la cultura del rendimiento no se orienta a la obtención de placer, sino al mantenimiento de la excitación”. Esperar, eso es)” (Santamaría, 2016: 124); o “Tan solo esperar que algo suceda. Sentarse. Esperar” (*ibid.*: 130); en *Yo, chatarra, etc.* (2015): “El pastoso ladrido / del perro / bajo la uralita / da forma / a la espera” (Santamaría, 2016: 228).

La espera se constituye, por tanto, como añagaza formal para capturar el instante, la imagen en tensión previa a lo sublime —“Retén esa imagen”, dirá en *Interior metafísico con galletas* (*ibid.*: 183)—. Porque frente al *instante decisivo* de las fotografías de Cartier-Bresson, que captan con precisión lo dinámico irreplicable, Santamaría dibuja el instante previo, mientras que el decisivo no acaba de llegar. Lo sublime está en esos segundos previos de concentración sobre la superficie de la imagen, la mirada sobre un instante más, sin sentido aparente, en la aprehensión del contorno conciso de las cosas. Así, el gesto inane, “la peluca de las cosas, lo olvidado”, es una forma de sacar músculo a lo cotidiano —“esto es la musculatura del instante: una nuez rugosa e impenetrable” (*ibid.*: 248)—, de pegar justo en “el estómago de las cosas” (*ibid.*: 134). Lo aparentemente insustancial, vacío y débil, se carga con esta mirada poética formal y de extrañamiento, de la tensión, la violencia invisible en la quietud, la vibración ontológica en unos poemas de corte sublime. Porque estas escenas de bodegón no persiguen la contemplación y descripción de lo bello, la pulcritud de las formas redondeadas y naturales de las frutas, sino, más bien, el simbolismo intrincado de las *vanitas*, hechas de lo cotidiano, lo periférico, lo oxidado, aquello entre cuyos intersticios transpira la vida contemporánea. Las naranjas —o el limón que “vibra en busca de sentido. Somos nosotros / los equivocados / no la débil sintaxis / de la fruta” (*ibid.*: 218)—, la nuez “rugosa e impenetrable” o “la avellana que sin estilo / sostiene el pensamiento” (*ibid.*: 183), se mezclan con las fábricas, las botellas de plástico, los escombros, los paisajes rurales olvidados o los tejados de uralita en un desguace, en una semiótica descabalada propia de una poesía que no disipa dudas, ni arroja un sentido sublimador a las cosas que nombra, sino que las deja estar, igual que permite al lenguaje derramarse entre las cosas con profundidad pero sin destino, de forma no teleológica. Así, “un humo blanco / no significa nada / más allá de sí mismo” (*ibid.*: 266), los objetos contemplados son los que contemplan nuestro devenir, y en su observación nos permitimos observarnos desde el otro lado —“decir paisaje / —trazar su existencia— / y olvidar / que nada sucede sin nosotros” (*ibid.*: 227)—, así como posarnos, leve y amorosamente, como el polvo, sobre los otros, como en “tus labios / al masticar el Frigo, tu cuerpo / enrojecido y exacto sobre la toalla” (Santamaría, el emperador de los helados).

“Quería que no olvidaras la presencia de lo sublime en estas cosas, simplemente” (*ibid.*: 224), se titula un poema de *Yo, chatarra, etc.* La indecibilidad es parte de nuestro lenguaje, es tema de por sí de la poesía y la filosofía contemporáneas, de modo que la sublimidad está en el mismo acto de ejercerlas conscientemente. Lo sublime ya no es producido, como en la tradición de Longino-Kant y los románticos, por la inabarcabilidad de aquello cuya enormidad nos supera y nos desborda, ni es un sublime posmoderno, es decir, tecnológico, si seguimos a F. Jameson (1991: 83-86), o mediático o autorreferencial, como explica José Luis Brea (1991), sino que es un sublime cotidiano, o un antisublime (Mora, 2009) o contrasublime estético, un posromanticismo irónico (Mora, 2016a), un hijo del sublime inferior o *pálido* del que hablaba Schopenhauer, puesto que aspira a lo trascendental a través de lo banal y a través de otra de las claves románticas, la ironía. En esto, Santamaría sigue de cerca al nuevo romanticismo americano de John Ashbery, William Carlos Williams o Wallace Stevens, a quien ha estudiado extensamente en sus ensayos, y a quien introduce también en su

poesía: como cita inicial, nombrándolo de manera expresa —“Recuerdo a Wallace: *La vida es una cuestión de personas, no de lugares*” (Santamaría, 2016: 22)— o acordándose de él incluso cuando no lo cita —“*El vino y la música no son buenos hasta la tarde*, y aquí no sigo a Wallace” (*ibid.*: 23)—. Sus numerosos títulos iniciados con “Anécdota de...”, pero conscientes de la filosofía que contienen, la mezcla de Warhol con Tiresias, de Ramones con Platón, de Marx y Àngel Barceló, los títulos de ironía humorística, los paisajes industriales comidos por el sol y la nostalgia de *Pequeños círculos* o los paisajes rurales castellanos herederos de Seamus Heaney —a quien homenaja de forma explícita en “Vieja carretera de Burgos” (*ibid.*: 230)—, alejados de la idealización y bucolización a golpe de puticlub, orquestas sobre remolques, trilladoras o una bolsa de plástico atrapada en una zarza en *Yo, chatarra, etc.*, y que a Álvaro Valverde le recuerdan a la América profunda del Midwest³, son una topografía de su poética irónica, del *witz*, el ingenio o la bufonería trascendente que Schlegel quería para la gran poesía: “Únicamente la poesía puede alzarse también desde este aspecto hasta la altura de la filosofía y no se apoya, como la retórica, en retazos irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el divino hálito de la ironía. Vive en ellos una verdadera bufonería trascendental” (Schlegel, 1995: 53). Y es que la ironía humorística y lo trascendente no son antagónicos ni forman un oxímoron, porque, como decía Wladimir Jankelevitch (1982: 155), “la intención de la ironía humorística es de carácter totalmente espiritual: trascendente, porque la ironía afirma más y más la verdad y la bondad del espíritu”. Ya explicaba el maestro de lo irónico Pere Ballart (1994: 66) que “la ironía consume en el Romanticismo su expansión más espectacular, cobrando un estatuto más marcadamente filosófico que nunca”. Asimismo, analizaba cómo Friedrich Schlegel afirmaba que la poesía debe impregnarse de la ironía que es “bufonería trascendental”, no de la momentánea, atacante, polémica (*ibid.*: 70-71). Para F. Schlegel, según relata Ballart, “todo lo que es a la vez bueno y grande es paradójico”. Lo que el artista debe captar no es sino la naturaleza contradictoria de la realidad, ahora bien, con el genio suficiente para presentar esa contradicción como paradoja” (*id.*).

Es con este sentido de ironía humorística para altos fines con el que el autor se identifica; como declara el mismo Santamaría,

(...) la ironía me parece una herramienta clave. Pero eso sí, no entiendo la ironía como el chascarrillo o la mera risotada. La ironía en el sentido romántico, en el sentido de Schlegel, es la que me interesa. La ironía como forma de cuestionar un supuesto orden racional de los hechos. La ironía sería la forma de usar el lenguaje para hacer explotar lo pactado, lo racional, etc. Hay una palabra que odio a rabiarse: consenso. Creo que la poesía tiene el poder, a través de la ironía, de introducir disensos en ese mundo paradisiaco del consenso donde se nos invita a comulgar con ruedas de molino. En este sentido veo al poeta, como decía Schlegel, como un “bufón trascendental” (*apud* Balbona, 2016).

³ Véase Valverde (2015).

Ahora, con este nuevo sublime periférico de Alberto Santamaría, la violencia immanente a la poética apunta, sin resolver, a la paradoja de lo real, con la mirada del *iron* trascendental que cambia nuestra mirada sobre el mundo.

Pablo García Casado o la importancia de llamarse García

Pablo García Casado es uno de esos autores que, etiquetado generalmente dentro de los poetas afines al realismo sucio en España, “renuncian a las técnicas estilísticas y a los temas prestigiados por la tradición lírica española y beben en el cauce de fuentes extranjeras” (Bagué, 2006: 139), a pesar de que el rótulo de su obra clave, *Las afueras*, remita al poema homónimo de Jaime Gil de Biedma (Bagué, 2006: 228-229), pues su realismo, o la proyección de su “mirada hiperrealista al paisaje y al paisanaje de la periferia” (Bagué, 2010: 44), tiene parte de denuncia social y compromiso, pero es, ante todo *literario*, caracterizado por una muestra de la experiencia en poesía pero con versos de ascendencia simbolista, como diría Manuel Rico en *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio* (2000) (*apud* Bagué, 2006: 46, n. 2). Es un realismo contemporáneo periférico que, en lugar de centrarse en el *yo*, como la mayoría de poéticas experienciales y realistas, construye personajes y ambientes de corte cinematográfico, recurre a la disolución o elipsis del sujeto, sobre todo en *El mapa de América*⁴, y utiliza referencias de distintos ámbitos de la cultura, en su sentido más amplio, para abrir su realismo a lo metaliterario y a la posmodernidad, en su vertiente más periférica. Como diría Vicente Luis Mora (2016c: 289):

Una configuración metafórica del individuo contemporáneo es construida, por la poesía de la posmodernidad, desde una variante de la citada dicotomía exterioridad/interioridad, tomando como referencia una perspectiva urbana, donde la interioridad sería el centro de la ciudad y la exterioridad las afueras. (...) Pertenecen a esta línea de subjetividad urbana (...), *Las afueras* (1997), de Pablo García Casado.

No sabemos si la urdimbre de sentido en la obra poética de Pablo García Casado es premonitoria o premeditada, si pronostica o procrastina —una poesía del fracaso, el sinsentido, pero que desde siempre ha revelado el porvenir, como si todos esos versos futuristas de la edad del automóvil fueran a bordo de una poética de utilitario que se propuso ya en los noventa llegar muy lejos—. La cuestión es que a pesar de lo dilatado de sus publicaciones todo parece armarse desde un entendimiento multidireccional (no solo en *Las afueras*, con su evidente intertextualidad interna, o en *Dinero*, donde se saldan muchas cuentas, donde todo cobra sentido) que contrasta con el carácter en buena parte fragmentario y en gran me-

⁴ Vicente Luis Mora (2016c: 303) explica que “el continuador en nuestros días de estas técnicas de disolución absoluta es Pablo García Casado, especialmente en *El mapa de América* (2001), donde hay poemas en que lo única elocución la sustenta un altavoz de una estación ferroviaria, por ejemplo. En este sentido, Pablo García Casado cumple así el propósito apuntado por Adorno: ‘ (...) el autoolvido del sujeto que se somete al lenguaje como a algo objetivo y la inmediatez e involuntariedad de su expresión son lo mismo’. La composición cinematográfica de este poemario y la construcción de personajes, a los que nos hemos referido, configura un espacio de elipsis casi absoluta del sujeto”.

dida elíptico de las historias líricas que condensa. No sabemos, en definitiva, si García Casado es un frío ajedrecista (o quizá un jugador de damas, los personajes femeninos son una de sus especialidades) o un lanzador de dados, tenaz, apasionado y persistente. Lo que sí sabemos, y todo el mundo sabe, es que *estar en las afueras también es estar dentro*. Y lo sabemos, además de por el homenaje así llamado que publicó *La Bella Varsovia*, porque *Las afueras* (1997, Premio Ojo Crítico de RNE, antes parcialmente en el Ateneo Obrero de Gijón —oraculares espacios semánticos donde empezar—) fue todo un hito en la poesía contemporánea española, una esperada salida de tono, una puerta abierta de escape, una de las mayores influencias en los poetas en aquel final de siglo.

García Casado, incluido en la generación del 99 o de 2000, englobado en la estética del *rock*, para algunos figura clave del realismo sucio, del realismo urbano, del realismo alucinante o alucinado (Bagué, 2006: 141), poeta feroz, marginal, heterodoxo, radical, crítico, disidente, es un mirlo blanco que, no obstante, interpreta, como el común (su último poemario se titula *García*, recordemos), un vasto repertorio de cantos. La realidad inflamada que muestra es abrupta y cortante en su fraseo encabalgado y de arritmia descorazonadora, es despojada en la renuncia a la puntuación y las mayúsculas en *Las afueras* y *El mapa de América*, al verso en *Dinero*, es dialógica y multivocal (alternancia de voces, estilo directo libre, coloquialismo, préstamos de otros lenguajes) en la formación de las escenas de historias mínimas (nadie puede olvidar tras “El Poema de Jane” la influencia del minimalismo norteamericano). Todo ello en esa narratividad lírica de periferia y albañal poligonero y de la intimidad que tanto lo caracteriza. Ficciones en miniatura que siempre se han relacionado, cómo no, con el cine, y su método (personajes *rodados*, *travelling*, *elipsis*), su estética (realismo documentalista, videoclip de pocos medios, telefilm de bajo presupuesto), sus referentes (¿quién puede olvidar *Paris, Texas*?), y que mediante los monólogos dramáticos o a través de la objetivación de una tercera persona aséptica (un micronarrador con la frialdad del estilete quirúrgico que a base de cortes limpios acaba siendo desgarrador) llevaba a la ficción poética a un punto de emotividad entre implicada y espectadora que aún no se conocía, alejada de una sentimentalidad de identificación con el poeta confesor expresionista. La visualidad de estas escenas que tratan de la incapacidad de la comunicación de las parejas actuales⁵, del sexo como escape, de la huida del yo, de la vida como problema, etc., se puede comparar con los cuadros de Hopper o David Hockney⁶, las imágenes de Robert Frank o las escenas de Sam Shepard, a gusto del observador. Pero es precisamente del encuentro entre Sam Shepard y Wim Wenders de donde surgió *Paris, Texas*, de la que nos podemos servir, sabida su conexión desde *Las afueras* (1997, recordemos), para explicar *García*. La visualidad de la que hablamos, la relación empática pero distanciadora de sus tres primeros poemarios, se asemeja a una cabina de *peep show* (“entra conmigo / entra en los dorados *peep show*”, dice un poema que

⁵ Véase Mora (2006: 76).

⁶ Luis Bagué (2006: 139) dirá que “Pablo García Casado ha trazado en *El mapa de América* (2001) una pintura desengañada de EE.UU., según el imaginario representado en los cuadros de Edward Hopper o de David Hockney”.

quedó fuera de *El mapa de América*, rescatado en su poesía reunida), donde la pantalla permite ver pero no ser visto, como esas salas de espejos transparentes/opacos, como el lugar donde Travis reencuentra a Jane en *Paris, Texas*. Lo que ocurre en *García* es lo que sucede en la película a continuación: Travis le pregunta a Jane si lo verá si apaga la luz de su sala, ella nunca lo ha intentado; apaga la luz, él gira el foco hacia sí mismo y ella es capaz de ver a Travis. De pronto vemos a quien normalmente mira sin ser visto, después de tantos años, pero tras una pantalla, sin ser capaz de tocarlo: eso es *García*.

Pablo García Casado ha sido siempre el poeta de la deslocalización: su posición en las afueras, la premonitoria desindustrialización paralizante de un país en crisis (*Dinero* es de 2007, recordemos), su fuga a Norteamérica en su segundo poemario⁷... Luis Bagué (2006: 145) explicaba en una ocasión cómo la localización yanqui de *El mapa de América*, la vuelta al lugar originario del *dirty realism* —Vicente Luis Mora (2006: 115) diferenciará, dentro de la "estética del rock" que enunciaba Luis Antonio de Villena, "la cofradía del cuero" y la "transposición del realismo sucio norteamericano", en la que incluiría a García Casado—, era una constatación de la imposibilidad de la aplicación de esta tendencia literaria a otras geografías. Pero no podemos omitir que la deslocalización de la que hablamos era tanto del espacio geográfico como interior, que la ubicación de los poemas es tan realista como mítica, que el espacio en general es solo topos del desconcierto y la visión dislocada (el nombre de *Paris, Texas* de nuevo nos sirve como alarma desubicadora). En *García*, que tiene dos secciones ("Yo soy mi padre" y "Turn"), hay en realidad un doble giro (otra vuelta de tuerca) en este sentido: García Casado vira en la primera parte hacia la casa matriz, al espacio familiar del hogar que no nos había mostrado, a la introspección intersubjetiva ("García es el apellido más frecuente en España", recordemos), y torna en la segunda a la España corrupta y de inestabilidad política y social que se preveía en *Dinero* a escala microeconómica, y lo hace reivindicativo como siempre, indignado como nunca. De su poesía reunida anterior, *Fuera de campo*, pasa al coto privado de casa en "Yo soy mi padre"; *García* habla en primera persona del sufrimiento de ser hijo, del dolor de ser padre ("es la soledad verdadera. La de estar a los pies de la cama de tu hijo. La de estar a los pies de la tumba de tu padre"), y lo hace desde lo personal (las dedicatorias delatan), pero siempre con filtros; el poeta es siempre otro, pero lejos ya de la anonimidad y la ficcionalización más explícita. Si dice tras todo este tiempo "Canto a mí mismo", lo hace desde "Whitman variaciones", si encontramos poemas emocionados sobre el padre, van acompañados de guiños cinematográficos ("Todo sobre mi padre", "La noche del cazador"), si habla respecto a sus hijos como "Alguien que daría la vida por ellos", apuntala siempre con la otredad: "Pero otro", si consigue encogernos el corazón la historia infanticida de un moderno Medeo, lo hace sin separarse de la referencia culturalista ("Saturno"). *García* recupera la puntuación (la puerta abierta a la posibilidad del orden desde lo doméstico) y las mayúsculas del nombre propio, pero lo hace con un nombre, *García*, que le da la existencia, desde esa paternidad sin rostro y a veces elidida, pero no lo singulariza ("Yo soy mi pa-

⁷ Para un amplio y riguroso análisis de *El mapa de América*, véase Mora (2006: 199-211).

dre”, recordemos), sino que lo diluye en el otro y en la masa. *García* es el poeta, y es nadie, y somos todos, es el recuento de una memoria familiar de eterno retorno. Ya la cubierta muestra una g minúscula sobre una huella dactilar circular. La imagen parece haber encontrado el punto g de la huella dactilar, que es en realidad un lugar común, una seña de identidad que solo es hipóstasis de un sentido vital que nunca es único y nunca plenamente compartido.

García comienza con dos poemas de igual título, “Pesadilla”, en los que vemos la recurrencia de un sueño desvelador en la trinidad de este libro: padre, hijo y lenguaje. Los títulos que en *Las afueras* eran irónicos por las funestas historias que encabezaban, “Amor”, “Home sweet home”, aquí dan claves de honestidad emotiva: “Amor” habla de la terrible experiencia de ser padre, clave en varios poemas, y ese título es la única respuesta posible a la pregunta final: “Cómo explicar todo esto”. “Rio” dismantela el estereotipo de *normalidad* (*García*, recordemos), haciéndolo existir solo como máscara mediante la atribución a Antonio Resines, “ese actor que tantas veces fue este hombre, un hombre *normal*”, para acabar identificándose con él de nuevo en el futuro: “Este hombre que seré yo dentro de quince años”. El sexo furtivo en los asientos de un coche, tan reiterado en *Las afueras*, se repite aquí bajo la mirada de un Peeping Tom, como en “CO-2251-K” de aquel primer poemario, pero en “Forestal” el sobresalto y la huida se han convertido en conciencia y provocación: “No pares (...) El otro nos mira, y tú lo sabes”. “La edad del automóvil (reprise)”, de *Las afueras*, comenzaba con este vaticinio: “(...) año dos mil quince la que será tu mujer / despliega los planos del sexto izquierda (...) estás aquí en el mismo lugar donde siempre / estuviste muy lejos quedan ahora las afueras”. En este 2015, el estremecedor poema de amor “Cover”, parece situar al yo poético en el lugar preciso al que parecía remitir aquel poema, al arduo *locus amoenus* de la casa en la que la pareja parece sobrevivir desde aquel año 97 y donde envejecerá.

En “Turn”, esta segunda sección más combativa, encontramos la trasposición de la política romana a la actual (o viceversa) en “Séneca aconseja a Nerón ante el inminente proceso electoral”, la política de cuchitril en “Bases”, los *match ball* de los partidos políticos y sus dirigentes en “Ex”, una insólita declaración de un patriotismo humanista en “E”, poemas sociales humorísticos y vergonzantes encontrados en actas judiciales de infantas o unos textos finales que destilan, con asombroso ritmo narrativo, una honestidad nada ingenua y bien afinada, y un deslumbrante y razonable intento de arrebatarnos las palabras y cargarnos, con su aparente ingravidez, de un poco de dignidad.

Imágenes en el retrovisor: *This Is Your Home Now* de Mercedes Díaz Villarías

—¿Entenderé algún día tus parábolas?
John Fowles, *La mujer del teniente francés*

Juro que este libro está construido sin palabras. Es una fotografía muda.
Clarice Linspector, *La hora de la estrella*

(...) si deseaba construir una casa o la prueba de la imposibilidad de una verdadera casa, de aquello que antaño se denominó el hogar.

Claudio Magris, *El Danubio*

Poeta, experta en *branding*, narradora, videoartista, pintora, impulsora de proyectos de creación colectivos —las todavía sorprendentes *Canciones en braille*—, maestra experimental en el desaparecido blog *pulse pause*, aullido magistral de la ruidosa blogosfera en el añorado *Cabeza de perro*, nadadora en experiencias poliestéticas, artista versátil, en suma. Pero, ¿quién es Mercedes Díaz Villarías? Su nombre es imprescindible en el panorama literario de los últimos años, ya en 2006 Vicente Luis Mora escribiría que “no creo arriesgar mucho si propongo para un futuro próximo los nombres de Elena Medel y Mercedes Díaz Villarías” (2006: 143), pero a sus lectores nos acecha la duda sobre el porqué de su reducida visibilidad, su irregular trazado editorial, el pequeño ángulo muerto en el que a veces oscilan las grandes amenazas estéticas. Y eso a pesar de haber sido comentarista preclara en el *boom* inicial de los blogs literarios —ahora ya boomerang de regreso—, personaje de ficción (eco de) en el *Rengo Wrongo* del también eco Riechmann (2008), y princesa prometida y elegida por el narrador de *Mutatis Mutandis* de Javier García Rodríguez: “Quién es Princesa en este nuevo orden: ¿Cebrián, Thubau, Díaz Villarías? Será Díaz Villarías: personaje que ha evolucionado desde la humanidad a la mutación, convirtiéndose en una superheroína que nació como Superwoman y ha terminado en Superwoobinda” (2009: 35). Puede que tenga que ver esa condición de superheroína con nuestra adicción, pero también con nuestra pregunta, pues parece haber preferido habitar en el incógnito de la ciudad antes que poner puertas al campo (literario). Algo positivo sacaremos entonces del relativo anonimato, de las pequeñas averías que han evitado la llegada al epicentro: la libertad creadora. Desde la publicación en 2004 de *Mi nombre es rojo* no había vuelto Mercedes Díaz Villarías a publicar una obra, tras un par de intentos fallidos, de modo que generó mucha expectación la aparición de *This Is Your Home Now* (2011). Su nacimiento como obra autoeditada, distribuida a través de internet en Lulu.com, la explicación y comentario que de ello hace la autora en su blog y la autogestión editorial que supone han generado varias y en general aprobatorias reacciones, las más interesantes, quizá, las que lo relacionan con una actitud creativa y con una singularidad e independencia estética, como lo hace Jara Calles (2013: 25). Bien es cierto que podría dar lugar a amplia y fructífera discusión analizar la aparición de esta obra autoeditada, y, por lo tanto, totalmente periférica, a la luz de los procesos de legitimación autoriales y su repercusión en la difusión de la obra, el número de ventas, la reacción de la crítica periodística, académica o independiente, o el papel de las redes sociales en los procesos editoriales sin intermediarios, pero también entendemos que la autoedición y todo lo que conlleva, en cuanto al campo literario y sobre todo en cuanto a la libertad creadora, son solo una de las condiciones de posibilidad, algo externo a la estética que nos puede ayudar a comprender, pero que no podemos sustituir por lo que encontramos una vez abrimos la cubierta de la obra.

Una última mirada desde el pórtico, sin embargo, nos ayudará a entrar con buen pie: la descripción que de la obra se hace en su página de Lulu: “Libro de poesía de ficción, experimental, en castellano”. Poesía *de mentiras*, poesía de fic-

ción explicitada, que va un paso más allá de la ficcionalización sistemática del yo autorial al yo poético de todo proceso poético creativo para asomarse a una subjetividad que es siempre íntima pero siempre otra en una serie de monólogos dramáticos, descripciones del otro o pequeños marcos dialécticos de una red de personajes.

La elección de esos personajes y del paisaje en el que se integran y en el que *son* poéticamente puede tener que ver con el nuevo romanticismo de sublimidad periférica que señalamos para estos autores. Wallace Stevens escribió en el prefacio a la poesía completa de su amigo William Carlos Williams: “El poeta romántico hoy día es alguien que vive en una torre de marfil”, pero esta torre cuenta con “singulares vistas a vertederos públicos y a los letreros luminosos de las Salsas Snider, del jabón Ivory y de los coches Chevrolet” (*apud* Santamaría, 2009: 220). Mercedes Díaz Villarías, para participar de este nuevo tipo de poesía desde nuestro ámbito español en su *This is Your Home Now*, crea sujetos dramáticos ficticios ambientados en esa América profunda, que se refleja desde el mismo título. El adentrarse en el otro, la introspección lírica de un coro de voces se daba ya en un delimitado imaginario femenino, como explica Martín Rodríguez Gaona, en *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes* (2010: 124-127), pero aquí la red de personajes comparte protagonismo con una serie de imágenes compartidas, de paisajes del presente y de una intimidad común, se van enlazando en una conspiración de visiones, recurrencias y maneras de decir en una misma narrativa, una historia que más que lineal es un mapa de puntos que iremos uniendo en busca de un sentido siempre diferido. Esta procrastinación con el sentido (ver el poema “Mi hermano”), en su concepción más narrativa, posibilita la experimentación ya anunciada en otros aspectos de la liricidad, hacia la búsqueda del hogar en un lenguaje (esa casa del ser heideggeriana), hacia la imagen como elemento principal de lo poético (*ut pictura poesis*, decía Horacio).

Esta conexión entre la vista y el oído es esencial en la poética de Mercedes Díaz Villarías, o diríamos más bien en toda su *poiesis*, porque la frecuentación de diferentes artes no se queda en mera práctica superpuesta o alterna, sino que condiciona todo su ámbito de creación, que funciona continuamente conectado, no solo cuando la obra mezcla visiblemente varios medios (un videopoema, por ejemplo), sino también al crear dentro de los límites de un arte o un género. Ejemplo claro de esto son los dos poemas iniciales de *This Is Your Home Now*, “El poema de Jack” y “Mi hermano”, que tienen su versión anterior en vídeo, ineludiblemente filtrado en esta nueva lectura del poema, que lo actualiza en un nivel de lectura diferente. Además, en el caso de “El poema de Jack”, fue un poema de Pablo García Casado, “El poema de Jane”, basado en la canción “Sweet Jane” del artista americano Lou Reed, donde aparecen Jane y Jack, el que dio pie a este poema (y videopoema) —y no el poema “lou reed”, como señala Escuin (2013: 78-79)—. También son buen ejemplo las canciones como *leitmotiv* en *Mi nombre es rojo*, la unión de texto, imagen y música propuesto en *Canciones en Braille* (2011) o la serie de pinturas que en conexión con su último poemario la autora ha realizado y que amplían tanto nuestra experiencia de lectura a experiencia estética múltiple, como los horizontes de sentido y las pautas de interpretación del texto (estas imágenes pueden ser, salvando las distancias, una mezcla actualizada de la

extraña soledad americana de Hopper y la belleza de la intimidad doméstica de Vermeer).

El lenguaje, por supuesto, también se ve alterado en este proceso experimental: se da un continuo juego sinestésico (de nuevo *Mi nombre es rojo*), que en ocasiones se concreta de una u otra forma. En el poema "El fin" leemos: "En el tocadiscos sonaba sangre, / había una gran cantidad de canciones alrededor de la cabeza" (Díaz Villarías, 2011: 55). Se demuestra que en la poesía de nada sirve la navaja de Ockham buscando siempre el desvío, la sensación de extrañamiento, andando sobre otros filis, haciendo equilibrios con la sintaxis. Busca también el lenguaje sus recurrencias, paradójicamente para mostrar el cambio que se produce en algunos personajes en varios inicios de poemas: "Y mi hermano intentó ser él mismo" ("Mi hermano", *ibid.*: 15), "Mi madre dejó de querer serlo" ("Mi madre", *ibid.*: 19), "Y mi jefe se cansó de ser mi jefe" ("El jefe", *ibid.*: 23), "Y cómo cambió mi hermana Claire" ("Claire", *ibid.*: 39), en un poemario, cuyo "Título original", como señala al inicio, es *De cómo cambió*.

Hablaba J. L. Austin en torno a la pragmática literaria en relación con los usos no serios del lenguaje, de que en la literatura se daba una "decoloración del lenguaje" (1962: 136, n. 7). Podemos sacar un poco de contexto a Austin e imaginar así las palabras de la América de *This Is Your Home Now* (la del niño perdido en el cartón del leche, la bolera, la Coca-cola y la feria, la *jukebox* o las *cheerleaders*, pero también la de Jane y May y Betty y Claire o Vladimir y Stél, la vida interior y de interior, la del salón que recuerda a Sam Shepard), toda colgada como la ropa al sol del desierto, decolorándose. Y el resultado es este: una serie de imágenes decoloradas, de aire envejecido que provocan una extraña melancolía a pesar de ser ajenas, que tratan de "reunir el mazapán del desencanto, / la nostalgia" (Díaz Villarías, 2011: 59). Y es que Mercedes Díaz Villarías "mira como tirando polaroids" (*ibid.*: 37), configura unos personajes en un escenario lejano pero conocido, y avanza relacionándolos pictóricamente, con imágenes y lugares comunes, imaginarios reiterados (el sofá naranja, la nieve y el archipiélago que nos devuelve a su poemario *Finlandia*, la casa, las manos, la cafetería, los arreglos florales, la escena en el aparcamiento), hasta cerrar, o dejar entreabierto "una historia polaroid" (*Finlandia*).

El retrovisor, elemento que encontramos en *This Is Your Home Now*, como en libros anteriores, nos sirve como imagen donde reflejar las imágenes de los otros, es espejo pero solo nos refleja a nosotros en la medida en la que alguien lo ve desde un punto diferente; nosotros vemos al otro del que dependemos (ya escribió Alberto Santamaría en un verso que "donde hay espejos es inevitable la vida", por mucho que salga de la ficción). Las potentes imágenes de esta obra proyectadas en el espejo convexo que es el retrovisor, que hace ver, como sabemos, los objetos más alejados, es una práctica poética de distanciamiento consciente que no sigue la dirección de las poéticas intimistas al uso, sino que se acerca desde la imagen reflejada, indagando, así, en una sensibilidad contemporánea que es siempre extraña y extranjera, que busca el hogar en la trashumancia del fotograma. No en vano la *retrovisión* es una de las técnicas que Vicente Luis Mora (2006c: 107) ha subrayado recientemente en su estudio sobre el sujeto y el espejo: "(...) la mirada que la voz elocutoria de un poema o de un personaje narrativo vuelcan hacia el pasado a través del retrovisor del coche. Se encarna aquí

la mirada retrospectiva, identitaria y memorialística a un tiempo, que a su vez se asocia simbólicamente a la imagen del espejo retrovisor”.

Es esta obra, en definitiva, un viaje fascinante de paisajes que ocuparán nuestra imaginación, de intento de regreso a un hogar, el de la otredad cercana y la subjetividad distanciada, la pregunta por la poesía y la contemporaneidad, que está más lejos que Ítaca, o que no está disponible más que en una vieja caja de zapatos llena de fotos abandonada en un contenedor. Es una imagen accidental: “imagen ~ accidental: 1. f. *Biol.* **imagen** que, después de haber contemplado un objeto con mucha intensidad, persiste en el ojo, aunque con colores cambiados” (DRAE).

Agustín Fernández Mallo: abarca el infinito en la palma de tu mano

El sublime periférico que podemos encontrar en la poesía postpoética de Fernández Mallo se enmarca esta vez en una estética que José Luis Molinuevo (*apud* Mora, 2016b: 344) ha llamado *tecnorromántica* y tiene relación con una periferia temática y estética, pues “es uno de los poetas más transgresores que tenemos” (*ibid.*: 343).

Uno sale de la poesía reunida de Agustín Fernández Mallo (2015) (precedida, por cierto, de un prólogo de Pablo Carcía Casado, además de por un frontispicio de Antonio Gamoneda) como quien sale de un centro de arte contemporáneo —mitad museo, mitad espacio donde ocurren cosas—: abrumado por todo lo que ha percibido, por no saber con qué sentido, y en qué sentido, lo ha entendido, o si había algo que comprender. Sus páginas no apelan a los sentimientos de una manera directa, pero conectan con una emotividad que nos incluye y que se posa en los objetos cotidianos —Vicente Luis Mora señala como una de las tres líneas de trabajo de Mallo el “modo de ver a las ideas como objetos, a los objetos como ideas y a las palabras como materia o como límite” (2016b: 343)— y los decorados de *sitcom* que forman nuestra educación sentimental, resuena en la música gravitatoria de Low, los tonos graves de Los Planetas, o de Sr. Chinarro, se palpa en unos *topoi* físicos de atmósferas cargadas y silencios elocuentes, y se observa en fórmulas no poéticas y proposiciones de lógica equilibrista y teoremas de valor pictórico más que pitagórico —la segunda línea de trabajo que observa Mora es “la integración de cualesquiera elementos de nuestra contemporaneidad como parte de la *postpoesía* sobre la que trabaja” (*ibid.*)—. Si entendemos la poesía reunida de Fernández Mallo como el museo de su obra poética, por cuanto guarda en sí sus textos líricos institucionalizados en una Obra a conservar, nos ocurre lo que con la etiqueta utilizada para todas esas obras abrumadoras que azuzan nuestros sentidos y zarandean nuestro entendimiento en los museos, la de *vanguardias históricas*: que la sentimos como oxímoron; apreciamos su novedad, la ruptura que supone respecto a las corrientes establecidas, lo avanzado de su propuesta, la mirada al futuro que implica, pero queremos que sea valorado no solo como algo diferente, sino como un otro valioso, tamizado ya por unos procesos de validación que le otorguen un valor en la historia y lo legitimen como parte de la historia literaria reciente. Pedimos, en definitiva, que el volumen sea la caja del

gato de Schrödinger, y que su contenido sea, mientras no lo abramos, vanguardia histórica, materia del pasado y del futuro simultáneamente.

Boris Groys (2005: 221, n. 1) escribió en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*:

Aquí se entenderá por “postmodernidad” una duda fundamental acerca de la posibilidad de lo nuevo histórico, que casi todos los autores asocian —por oposición a la modernidad, que se había orientado hacia lo nuevo— con la postmodernidad.

Según esa interpretación, el término “postmodernidad” no significa el final o la superación de la modernidad, sino justamente lo contrario: su imposibilidad. En eso se distingue la postmodernidad de la modernidad, que se articuló entorno a la superación de lo antiguo, la transgresión y el traspaso del límite.

Si entendemos la obra completa de Fernández Mallo como ese espacio artístico donde “ocurren cosas”, como experimento, será necesario aplicar a este el principio de incertidumbre o de indeterminación de Heisenberg, según el cual nuestra observación cambia el resultado de lo analizado (física cuántica y hermenéutica básica).

Será mejor, por tanto, no deformar las expectativas con formas preestablecidas de comprensión ni etiquetas de uno u otro tipo y atender al descuadre y el desenfoque de los que procede el asombro y la nueva sublimidad. La temporalidad está desencajada de su linealidad y se encadena en el libro en forma de laberinto conceptual: la obra completa comienza por el final, por su último poemario, *Ya nadie se llamará como yo* —donde leemos: “En qué momento se instala el laberinto / en tu cabeza” (Fernández Mallo, 2015: 91)—, al que siguen sus poemarios posteriores, comenzando por *Creta lateral travelling*, que construye, claro, su propio laberinto —“Inventando laberintos vivió Creta su laberinto” (*ibid.*: 146)—. Este forma una serie de textos en cuenta atrás, desde el 61 hasta el 0. El texto 1 nos dice: “Yo siempre regreso a los pezones (...) donde manda el Punto 7...”, y anticipa así el siguiente poemario, que dice ser el primero que publicó, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*. El retrato de Wittgenstein en la cubierta de *Creta lateral travelling* prefiguraba ya este siguiente-previo poemario, y la presencia del filósofo en la perspectiva de toda su obra (siempre regresa). En *Yo siempre regreso...* oímos al monigote WC hablando al protagonista, y la lógica wittgensteiniana se torna “la cerradura de una puerta altamente absurda”. A veces para atravesar el irracionalismo de ciertos laberintos hay que empatizar con las miradas excéntricas y abrir puertas con viejas radiografías —“Y yo miro todo eso desde el interior de una radiografía” (*ibid.*: 60)—, dirá en *Ya nadie se llamará como yo*. En *Joan Fontaine Odisea*, poemario-performance, acta fundacional de la Postpoesía, encontramos un formato numérico ordenador similar al del *Tractatus logico-philosophicus*, y hallamos ahí la “Nocilla, qué merendilla” (*ibid.*: 349) que nos llevará a otros proyectos, y en su parte final el píxel, mínimo elemento de imagen, y su metafísica, que luego llevará hasta formar *Carne de píxel*, el siguiente poemario que encontramos, donde volverá incansable el punto 7. Por último, *Antibiótico* vuelve a la raíz (cuadrada) de su obra, introduciendo la física y la ciencia en general —“La poesía no es literatura, y de ser algo / es su ciencia” (*ibid.*: 96)— en una poesía que atrae, como agujero negro, todo tipo de materia.

La obra completa comenzaba con el paraje apartado y rural en el que sucedían su último poemario y termina con los “Créditos” de *Antibiótico*, donde explica cómo el poemario es resultado de la idea de encerrarse durante quince días en una casa en la montaña de León totalmente aislado. En *Ya nadie se llamará como yo* el protagonista dice: “Llegué a la cabaña de Heidegger” (*ibid.*: 61), y tras la alargada sombra de Wittgenstein en toda la obra completa recordamos también su cabaña en Noruega. El aislamiento, la periferia extrema como fermento del hallazgo se traduce en cierta opacidad, en una ruptura del signo y su referente/significado/referente. La cabaña de Fernández Mallo, que nos produce cierto aturdimiento, es una especie de caja negra de un avión a escala que sobrevuela el presente, que guarda en ella gran cantidad de información reveladora que solo conoceremos cuando este tiempo pase y que, mientras tanto, acumula realidad a su manera. No hay debate, en mi opinión, sobre si la escritura de Fernández Mallo es realista o rupturista en su fragmentariedad, ni sobre si esta representa o descubre realidades o crea o configura la realidad; lo más realista es la anfibología de *alumbrar* realidades, en su doble sentido de dar a luz y arrojar luz. Ambivalente es un universo donde sirven por igual la física newtoniana y la cuántica, donde existen la materia y la antimateria, donde la muerte sirve de afirmación de la vida, y esta extraña paradoja constante que nos rodea es lo que recoge la poesía de Fernández Mallo. No es extraña la poesía de este autor, no nos engañemos, lo extraño es el mundo cuando desautomatizamos nuestra mirada sobre él y lo vemos en su complejidad, extraído de las fórmulas en que normalmente lo comprimimos para hacerlo habitable y comprensible, cuando no lo es.

Son tres los elementos básicos de la poesía de Fernández Mallo, desde su primer poemario hasta el último; que no nos sorprenda que sean elementos en los que tradicionalmente se ha basado la literariedad: la metáfora, la reiteración y el extrañamiento. Busca metáforas que tengan aún su precinto y no estén gastadas por el tiempo, para lo que le resulta muy útil la ciencia, fuente inagotable; repite estribillos (“no obstante agosto” en su último poemario), personajes, escenarios (la isla, por ejemplo), enunciados y descontextualiza, mostrándonos las cosas fuera de su medio, haciendo que las veamos por primera vez. En *Ya nadie se llamará como yo* esta frase del título se repite varias veces, igual que reaparece en diversas formas el río y su fluir y el canto de los grillos, o el ruido de fondo de la cafetera a las cuatro y media de la mañana. Salta periódicamente a 1500 kilómetros, a otra isla, en un tiempo simultáneo, y nos envía, incluso a través de la imagen en You Tube con la música de David Bowie, al Midwest americano, “ese animal eviscerado”, igual que hacían García Casado y Díaz Villarías. Hay un protagonista oculto en *Ya nadie se llamará como yo*, porque este título está incompleto, y reza en realidad *Ya nadie se llamará como yo— me dijo*. El padre ausente, el duelo y el proceso de pérdida en primera persona es lo que hace de este poemario el más personal, “el más explícitamente biográfico”, como él dice, pero no deja de interponer una máscara, de recordarnos *Second Life* (*ibid.*: 72), conminándonos a realizarle el test de Turing (*ibid.*: 74). *Ya nadie se llamará como yo* es en un momento la respuesta de alguien en un programa-concurso televisivo, al que sigue un chaparrón de aplausos (*ibid.*: 67). De pronto se enciende la linterna del acomodador (*ibid.*: 27) y todo se vuelve escenario, patio de butacas con ficciones y espectadores, o resulta que “éramos un *spot* publicitario al que le hubieran reti-

rado / el producto anunciado” (*ibid.*: 32). Esta ficcionalización de su duelo es lo más auténtico que se puede ofrecer desde la autoconciencia del simulacro y de la falta de transparencia del lenguaje. El yo avanza siempre en ángulo muerto, solo se intuye en la lectura conjunta de la narración íntima, pero aséptica, de un adiós. Ya lo advertía con la cita inicial de William Carlos Williams, “en un poema nada cabe de naturaleza sentimental”, y lo ratificaba en uno de los primeros poemas: “No era aquello la lógica de los malos poemas: / saquear tu intimidad sin ofrecer nada a cambio” (*ibid.*: 26). *Ya nadie se llamará como yo, pero te dejo un bosque y algo más vivo dentro* se convierte en oración en su parte final, y la poesía reza metáforas improbables, sacadas de una física más disipada o suavizada, y de una sentimentalidad concentrada en células madre, dispuesta a alumbrar nuevos tejidos poéticos hasta donde sea necesario.

Bibliografía

- ABRAMS, M. H. (1982) *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.
- ANDRÉS, R. (2017). “En las ruinas del Romanticismo”. *Babelia*, 4/2/2017 [https://elpais.com/cultura/2017/01/31/babelia/1485858513_952143.html].
- AULLÓN DE HARO, P. (1992). “La categoría de lo sublime”. En Friedrich Schiller. *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. Málaga: Ágora.
- AUSTIN, J. L. (1962). *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- (2010). “Reglas de compromiso. Poesía para después de la batalla”. En M.^a Á. NAVAL (ed.). *Poesía española posmoderna*. Madrid, Visor, 37-61.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. y A. SANTAMARÍA, (2013). “2001-2012: una odisea en el tiempo”. En L. BAGUÉ QUÍLEZ y A. SANTAMARÍA (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 11-32.
- BALBONA, Guillermo (2016). “De un poema no se puede salir ileso”, entrevista con Alberto Santamaría. *El Diario Montañés*, 20/10/2016 [<http://www.eldiariomontanes.es/culturas/201610/16/poema-puede-salir-ileso-20161016000312-v.html>].
- BALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Cremà.
- BREA, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era posaurática*. Barcelona: Anagrama.
- CALLES, J. (2013). “Mamá, qué haces mirando el cazo”. *El Cuaderno*, 51: 25-26.
- DÍAZ VILLARÍAS, M. (2004). *Mi nombre es rojo*. Córdoba: Plurabelle.
- (2011). *This Is Your Home Now*, autoedición.
- DOCE, J. (2005). *Imán y desafío: presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península.

- ESCUÍN, I. (2013). *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea, 1990-2009*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2015). *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)*, Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2009). *Mutatis Mutandis. Hacia una hermenéutica trasnsgiccional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpop (o “nocilla, qué merendilla”)*. Zaragoza: Eclipsados.
- GROYS, B. (2005). *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- JAMESON, F. (1991). *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- JANKELEVITCH, W. (1982). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ VEGA, M. (2017). “Lo sublime en la poesía de Alberto Santamaría”. *El Cultural*, 9/1/2017 [<http://www.elcultural.com/blogs/rima-interna/2017/01/lo-sublime-en-la-poesia-de-alberto-santamaria/>].
- LYNCH, E. (2017). “La revolución inacabada”. *Babelia*, 3/2/2017 [https://elpais.com/cultura/2017/02/03/babelia/1486138150_337794.html].
- MORA, V. L. (2006). *Singularidades. Ética y poética en la literatura española actual*, Madrid: Bartleby.
- (2009). “Pasadizos ontológicos entre Santamaría y Dobry”. *Diario de lecturas*, 8 de junio. Disponible en [<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/06/pasadizos-ontologicos-entre-santamaria.html>].
- (2016a). “Callar al yo”. *El Boomeran(g)*, 6/2/2016 [<http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/17093/vicente-luis-mora/3-callar-al-yo/>].
- (2016b). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*. Madrid: Vaso Roto.
- (2016c). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- OLEZA, J. (1996). “Un realismo postmoderno”. *Ínsula*, 589-590: 39-42.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2010). “Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual”. En M^a Á. NAVAL (ed.). *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor, 17-34.
- RIECHMANN, J. (2008). *Rengo Wrongo*, Barcelona: DVD Ediciones.
- RODRÍGUEZ GAONA, M. (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Barcelona: Caballo de Troya.
- SANTAMARÍA, A. (2009). *El poema envenenado. Tentativas sobre poética y estética*. Valencia: Pre-Textos.
- (2016). *El huésped esperado. Poesía reunida 2004-2016*. Madrid: La Bella Varsovia.

SCHLEGEL, F. (1995). *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza.

VALVERDE, Á. (2015). “Yo, chatarra, etc.”. *Blog de Álvaro Valverde. Solvitur ambulando*, 7/11/2015 [<http://mayora.blogspot.com/2015/11/yo-chatarra-etcetera.html>].

VIÑAS PIQUER, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.