

LA ORALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA:
ENTRE VOCES Y SILENCIO, UNA VÍA HACIA EL OTRO

Idoli Castro
Université Lumière Lyon 2

“L’écriture demeure et stagne; la voix foisonne. L’une s’appartient
et se conserve; l’autre s’épanche et se détruit. La première
convainc; la seconde appelle. L’écriture capitalise ce que la voix
dissipe; elle élève des remparts contre la mouvance de l’autre”.¹

P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*

Aparentemente sencilla, la definición primera de la oralidad —considerada como lo oral en el discurso, en la palabra o en el lenguaje— se refiere a lo que emite la voz, insistiendo en una enunciación en voz viva y sonora opuesta al aspecto gráfico y visual de la escritura. Sin embargo, la escritura no queda desposeída de los efectos del sonido, y en este sentido, no habría que restringir la oralidad a lo meramente dicho o hablado (aunque sean aspectos que tomar en cuenta, como ya lo veremos). Sostenida por un doble movimiento, la oralidad radicaría en la conciencia de sí misma —lo que retumba en nuestros oídos— y en el trabajo del escritor quien crea una nueva lengua, un híbrido donde el sonido de la voz se insinúa en lo gráfico de la escritura.

Al sonido emitido se añade la idea de difusión: difusión que se opera a través de la escritura y del libro, pero que se hizo, durante largos siglos de tradición literaria oral, de generación en generación, de boca en boca. Etimológicamente, el adjetivo “oral” y su derivado sustantivado “oralidad” provienen del latín *os*, *oris* que significa “boca”. Este primer sentido fue suplantado luego por *bucca*, *ae*, palabra más focalizada sobre la cavidad de la boca y que remite en plural a las mejillas. Además, en sentido figurado *bucca* adquiere una acepción negativa y familiar, reduciendo el órgano a su capacidad de tragar (tragón) o de berrear. Puede que la concomitancia de estos dos significados tenga algo que ver con el aspecto a veces negativo con el que se suele simplificar lo oral en literatura como la intrusión de la lengua coloquial o familiar en una obra (lengua coloquial concebida como forma degradada del lenguaje, pero cuyos efectos tendremos que analizar más allá de ese aspecto demasiado reductor). Notemos que la idea de cavidad también estaba presente en la tercera acepción de *os*, *oris*, pero en el sentido más positivo y neutro de “apertura, entrada”. Con todo, la acepción de *os*, *oris* que mayor resonancia tendrá en nuestro interés por la poesía es la de “órgano de la palabra, voz, pronunciación”. La voz poética, que la escritura intenta fijar para que perdure, escapa sin embargo de todo encarcelamiento, permaneciendo libre y móvil por la pluralidad de sus sentidos o por sus sin sentidos.

Sea órgano, sea apertura, sea lugar de emisión de la voz, la boca aparece como el centro de la oralidad y en ella se declinan el deseo y la carencia a nivel nutricional, erótico y lingüístico. Es la

casa de la lengua. La boca concentra, pues, las tres fases de la oralidad, tres fases vinculadas con esas nociones de deseo y carencia: órgano de la nutrición para colmar el hambre, órgano del beso en el deseo erótico y órgano de la palabra que traduce simbólicamente ese deseo y lo enmascara con las palabras (Molho 16). Además la boca contiene la lengua, músculo activo en la deglución, en la caricia erótica y la fonación. Tenemos, pues, una “identificación nominal del aparato simbólico con el ser material —un músculo— que se ocupa de la carencia real” (Molho 17): solidaridad entre la oralidad y las condiciones mecánicas que instituyen el significante. En la oralidad, la lengua es el músculo solicitado y que trabaja sobre la carencia, que se mueve en el orificio de la boca en toda libertad. Así, la oralidad se funda y se inscribe en el cuerpo humano, en la voz humana, mientras que, en la escritura, la mano necesita un soporte exterior (de la piedra a la página) para grabar el signo. Esta corporeidad en obra en la oralidad va a constituir unos de nuestros ejes de lectura en nuestra aproximación a la oralidad en poesía.

Esta presencia del cuerpo implica una oralidad intrínseca a la poesía. En efecto, aunque pueda interferir la escritura, la poesía supone un decir (aun en voz baja o en la mudez de la lectura interior) más que un mero leer. Arte de la *performance*, la oralidad poética nos obliga a considerar el mundo para darle un sentido que siempre tuvo pero cuya resonancia perdimos. En ella, nuestro oído vuelve a descubrir las palabras que frecuentemente oyó aunque muchas veces sin percatarse ni ser consciente de ello. La voz poética reintroduce la huella del cuerpo en la escritura; la libera de su grafismo a través del decir, cuya etimología indoeuropea °*deik-*, °*dik-* significa “mostrar”. Por ende, la voz poética entraña una puesta en escena, una oralidad, ausente de otro tipo de lectura. En esa puesta en escena, la voz lectora desempeña un papel activo, tras la desaparición natural de la voz autora. La oralidad poética patentiza menos un decir algo que un decir a alguien, de modo que se despliega con mayor resonancia y cobra mayor sentido en la recitación íntima (hablarse a sí mismo como si fuera otro) o en el recital público.

Esa huella corpórea en la oralidad poética permite comprender mejor el porqué toda poesía implica un ser y estar en el mundo, un arraigarse físico en el mundo, el de la voz humana. Veremos que aun en las voces aparentemente abstractas o desconectadas de nuestra contemporaneidad, el canto siempre se eleva respecto con la realidad, en una relación de desfase o de convergencia, de alejamiento o de proximidad, a través del órgano fundamental del decir poético que es la boca, como lugar abierto que traga, vomita, lame, canta, grita, calla...

Tras un recorrido a través de las voces de la poesía española contemporánea, donde vamos a insistir sobre la importancia de la oralidad y su evolución en las últimas décadas, nos focalizaremos luego en dos poemarios que presentan dos po-éticas divergentes: *Calor* de Manuel Vilas y *Haikus sin estación* de Juan Antonio González Fuentes.

En las últimas décadas, el campo de la poesía peninsular ha sido el escenario de varias polémicas, basadas esencialmente en formalizaciones distintas pero con implantaciones políticas a veces comunes. La poesía aparece entonces como una reacción, definida ésta como una fuerza actante contra otra, fuerza que actúa y se eleva contra un discurso dominante y una instrumentalización del lenguaje, desde las márgenes de la Ciudad, en el sentido griego como lugar donde la palabra cesa de ser sólo ritual y se expulsa en la oralidad del “debate contradictorio, de la discusión, de la argumentación” (Vernant 45). Aunque se haya perdido la fe en la poesía como “arma cargada de futuro” según el famoso verso de Gabriel Celaya que sirve de lema a la dicha poesía social de los años 50, esas “reacciones” poéticas plurales y diversas siguen conservando implicaciones políticas y éticas. El trabajo del poeta sobre el lenguaje y más aun sobre la palabra es primordial. Primero porque a nivel individual y singular, no olvidemos que el hombre *se estructura como un lenguaje* según las teorías de Lacan; y luego porque la palabra se revela como fundadora de lo humano, condiciona su ser y estar en el mundo desde los orígenes de la humanidad: “el acceso a la palabra como centro y motor del proceso de hominización parece con todo probable [...]. El preantropoide se hizo humano cuando cesó de repetir la información instintiva inscrita en sus genes, y que le servía de vínculo con el entorno para llegar a ser el autor de una palabra singular” (Breton 30-31; todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son mías). La palabra se desarrolla en el momento en que el hombre pierde esa relación instintiva con lo que lo rodea: en búsqueda de un vínculo social por reconstruir, intenta colmar por la palabra ese vacío creciente. Es interesante notar que el establecimiento del régimen franquista y la fragmentación consecutiva del tejido social incitó a los poetas a recrear vínculos sociales a través de una reactivación de la palabra en su oralidad. De cierta manera, esta oralidad adoptó a veces un aspecto primigenio e incluso corpóreo. Recordemos algunos versos de Blas de Otero quien “[se ponía] la palabra en plena boca” (*Pido la paz* 23), “hambriento hasta la saciedad” (*Ángel* 28):

escribo a gritos, digo cosas fuertes
y se entera hasta Dios. Así se habla.
[...]
Escribo como escupo. Contra el suelo
(oh estos poetas cursis, con sordina,
hijos de sus papás) y contra el cielo. (*Ancia* 129)

En estos versos del poema “Y el verso se hizo hombre”, la reiteración de la preposición “contra” patentiza la poesía como reacción, como oposición a un contexto político vigente, valiéndose del empleo de una lengua coloquial y comunicable a la “inmensa mayoría” (Otero, *Pido la paz* 9).

La definición de la poesía como comunicación, impulsada por Vicente Aleixandre en un ensayo de 1955 titulado “Algunos caracteres de la nueva poesía española”, fue matizándose aun

entre los poetas del realismo social —que en un principio deseaban descubrir el valor poético de la lengua de todos los días—, conscientes pues de que seguían siendo minoritarios. Blas de Otero se conformaría con *sentirse* con la inmensa mayoría aunque *no lo leyera*. Los poetas de la generación siguiente, que a menudo habían empezado a escribir en la vena de la poesía social, se reorientaron en los años 60 hacia una poesía definida como conocimiento, explicitada en *Las palabras de la tribu* de José Ángel Valente:

Entiendo, por mi parte, que cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. [...] 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. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento “haciéndose”. (19 y 22)

Esta poesía iniciada en los 60 por poetas como Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez fue calificada a menudo de poesía de la experiencia.² Conserva un estilo conversacional pero superando la dimensión colectiva de la poesía social y adentrándose en la línea existencial con un retorno a lo íntimo, al fluir del tiempo, a la evocación nostálgica de la infancia, de lo familiar, del amor y del erotismo, de la amistad... La oralidad se difunde por ejemplo bajo las formas más personales de la protesta y la ironía; retumba en un mundo en que el poeta es consciente de su aislamiento y de su soledad. Obviamente, aunque se mantenga de cierta manera el acto de comunicación en un estilo conversacional, no se reduce a un objetivo informativo o a una temática preestablecida como en la poesía social: como lo precisa la etimología de *comunicare*, remite a una voluntad de “compartir”, de “relacionarse con”, aunque sea una voz lanzada desde la soledad para otra soledad. En el artículo “Tendencia y estilo” de *Las palabras de la tribu*, Valente denuncia que el peligro de “vocear ciertos temas” más que “descubrir la realidad de que esos mismos temas” surgen es tomar el riesgo del “formalismo temático”, y pues del estancamiento. El lenguaje debe ser “un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad” (28-29). Ese trabajo sobre el lenguaje emprendido por los poetas de los 60 se prosigue, pero más radicalmente, con la aparición de los novísimos en el paisaje literario español de los 70: éstos rehúsan definitivamente el legado de la poesía social. Uno de estos poetas, llamado Jaime Siles, lo explica en un artículo publicado en la revista *Ínsula*, en 1989, titulado “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”. “Los novísimos no reaccionaron contra una poesía que, históricamente y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la *noción dominante de un discurso* que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas había

experimentado variaciones” (9).

Esa poesía ya muerta es la poesía social: si al principio había sido un modo literario de oponerse al franquismo, ya sólo quedaba de ella su carácter “gestual” y “ritual” (Siles, “Los novísimos” 9). Además, los mejores poetas del realismo social supieron hacer la transición hacia una poesía de la experiencia. Siles explica que en literatura “el grado cero”, “el término no-marcado” es una manera de oponerse. Así pues, el hecho de que una poesía no hable directamente de cierto contexto político, de que no tome posición ideológicamente contra ese contexto no significa que está a favor de éste: “Los novísimos no rompen con la cultura que intentó oponerse al franquismo, sino con la forma en que esa cultura había realizado su supuesta oposición” (Siles, “Los novísimos” 10). Si los poetas sociales habían favorecido la temática, los novísimos, llamados también la generación del lenguaje, introdujeron el lenguaje y la cultura como modos de oposición: “oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía” (Siles, “Los novísimos” 10).

Esta generación del lenguaje siente la necesidad, a finales del franquismo, de romper más radicalmente con lo que había sido la poesía antifranquista convertida en un discurso dominante cuya oralidad se había estancado en un contenido repetido y sin efecto real, diluyéndose en la mediocridad ambiente. Había que encontrar otra(s) forma(s) de reactivar la lengua y por ende reactivar nuestros oídos adormecidos. Estos jóvenes poetas, de personalidades muy distintas y caracterizados no por postulados comunes sino por una voluntad de ruptura, emprenden vías diversas y a veces antagonistas. Por ejemplo, la reflexión que inician sobre la lengua, y más precisamente sobre la poesía como forma de despertar la lengua, está presente en todos pero se manifiesta de manera explícita en el desarrollo de una corriente metapoética. Por cierto, ésta incluye una meditación sobre la escritura, pero se centra fundamentalmente en la búsqueda de una voz, de modo que la oralidad se revela como esencial en la renovación de la poesía. Si tomamos el ejemplo de la voz silesiana, observamos que se declina bajo diversas formas, formas en construcción o anheladas: aunque se fragmente en las onomatopeyas del cuerpo gritando, en los “alaridos de júbilo” del poema “Génesis de la luz” (*Poesía 1969-1990* 15), aunque se diluya en los ecos del silencio, de la Nada sonora, la voz desea fluir como “música de agua” (*Poesía 1969-1990* 119-175). Para cumplir con su deseo, el poeta opera un proceso de “des-significación” como lo señala en una “Nota del autor” (*Poesía 1969-1980* 7). Ese proceso parece entonces indispensable para reanudar con una “sensación de lengua” (*Himnos* 62), saliendo pues del ámbito intelectual de la comprensión para sentir la corporeidad de una palabra que “pasa por un cuerpo” (*Poesía 1969-1990* 123), “un redondo palpar” que “por siempre tense [su] paladar sonoro transcurriendo” (*Poesía 1969-1990* 72): “Suma de sonos que suenan/ en una vez y una voz,/ columnas que no sostiene/ sino sólo, sí, su son” (*Poesía 1969-1990* 226).

En aquel entonces, la práctica poética de los novísimos patentiza a menudo las amenazas que pesan sobre la palabra en su oralidad primordial. Una de ellas es el regreso al silencio, pero no

siempre en el aspecto positivo del corto decir de la mística barroca española (silencio que profundizaremos ulteriormente), sino en su aspecto más radical del no decir, del mutismo absoluto que conducirá por ejemplo al poeta Félix de Azúa a abandonar definitivamente su voz poética. Otra de ellas es la fragmentación excesiva que acarrea la desconstrucción del código lingüístico convertido en código hermético, desprovisto de la espontaneidad comunicativa de la palabra: la voz va acallándose, reducida a unos signos visuales escritos como un rebus en el poema “La segunda esposa” (Panero 111). En el poema “Pasadizo secreto”, Leopoldo María Panero emprende un trabajo de destrucción del código lingüístico con una serie de palabras yuxtapuestas y aparentemente sin sentido, derrumbando así las funciones del lenguaje:

Oscuridad nieve buitres desespero oscuridad nueve buitres
 nieve
 buitres castillos (murciélagos) os
 curidad nueve buitres deses
 pero nieve lobos casas
 abandonadas ratas desespero o
 scuridad nueve buitres des
 “buitres”, “caballos”, “el monstruo es verde”, “desespero”
 bien planeada oscuridad
 Decapitaciones. (115)

Paradójicamente, en el momento en que se disgregan las relaciones lógicas que organizan el sentido, en que se turban los canales tradicionales de la comunicación hasta lo más absurdo, las palabras repetidas resuenan como un ritual con un efecto a la vez encantador y desencantador por el semantismo de esos vocablos aislados y a menudo cortados inopinadamente. El desencanto que emana de los poemas de Panero participa también de un proceso de demitificación, con el empleo a veces de una lengua cruda: la voz ya no brota del orificio bucal sino del

culo de Sabenio [que] está cantando
 está cantando y ya no es
 el vibrar de las serpientes
 (allí) sino recogimiento y muerte
 y muerte. (118)

Conviene recordar que si la ruptura de los novísimos se comprende a nivel de la evolución literaria e histórica de la península, se inscribe también en el marco más amplio de la postmodernidad, en una sociedad fragmentada. Esta inscripción en una historia que sobrepasa el territorio peninsular participa del cosmopolitismo reivindicado y asumido en un régimen —el franquista— que vuelve a imponer en sus últimos años la autarquía. Este cosmopolitismo,

frecuentemente señalado por la crítica, se manifiesta poéticamente en la vía del culturalismo que, lejos de ser una actitud elitista, traduce su sed de cultura en una España desierta. Es una manera de integrarse a una tradición cultural más universal, lanzando el grito guilleniano: “Basta. Basta. Necesitamos *ser reales* como cualquier europeo” (en Siles, “Los novísimos” 10; el subrayado es mío). Todo pasa como si la chapa de plomo franquista los hubiera transformado en seres fantasmales, apartados de la realidad, o insertos en una realidad hecha a la medida de la mentira y la ilusión de vida durante el franquismo. Así, pues, es menester reintroducir voces otras, voces extrañas para airear la poesía, que de cierta manera, reavivan la idea de difusión presente en la tradición oral de la literatura. El espacio del poema se convierte en espacio de transmisión, de acogida de fragmentos de voces otras. Como espacio de libertad ofrece el don de una herencia literaria que se transmite de boca en boca. El ejemplo más característico que sistematiza esa práctica —a través de los múltiples epígrafes que introducen sea el libro, sea las diferentes secciones, sea los poemas— es el *Museo de Cera* de José María Álvarez, obra editada por primera vez en 1970 y en constante mutación hasta la edición de 2002. Contrariamente a una oralidad fundada en el uso de la lengua sencilla, cotidiana y familiar, aquí lo oral estriba en la extrañeza de voces otras que hacen cantar idiomas extranjeros en la periferie o en el seno de los poemas. En el poema “Concierto num. 27 en si bemol mayor para piano y orquesta”, al concierto sonoro de idiomas se agrega un juego visual de caligrama: la voz francesa del Desdichado de Nerval — poema sacado del poemario de 1854 *Les Chimères*— sirve de marco a un fragmento de *Enrique IV* de Shakespeare en inglés (Parte II, Acto III, Escena 2), siendo introducido el conjunto por la voz española de Arthur Rimbaud en un telegrama a su madre del 22 de mayo de 1891 (549). La recopilación que ofrece ese museo poético se extiende aun a una cultura popular y contemporánea incluyendo las voces cantantes de Frank Sinatra, Léo Ferré o Bob Dylan. Podemos señalar que algunos poetas de este grupo generacional no se contentan con difundir una cultura dicha clásica: al contrario, la intrusión de la subcultura de los *mass media* testimonia irónicamente de la influencia de éstos en la sociedad española y del cambio sociocultural operado desde el final de los 50. Recordemos el análisis de José María Castellet: “El grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España, el primero que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del ‘humanismo literario’, básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros” (23).

Por consiguiente, en aquel momento, la cuestión de la oralidad participa de cierto modo de las preocupaciones de estos poetas, conscientes de “la llamada revolución de la cultura de la imagen frente a la cultura de la palabra” (Castellet 35). Este proceso funda una sociedad donde la mediatización invade todas las relaciones humanas abriendo una paradoja: mediatizar implica la intervención de un intermediario en la transmisión de una cosa, eludiendo pues la relación directa. Sin embargo, esta misma mediatización que establece la dominación de los *mass media*, instaura la

era “del todo comunicación” aunque sea ilusorio. La oralidad, fundada hasta entonces en la encarnación de una voz humana y singular, va virtualizándose a través del *medio* que la emite. Se convierte en voz anónima, voz de propaganda publicitaria que estereotipa al hombre manipulado y convertido ya no en interlocutor con quien “compartir” (como lo preveía la etimología de la palabra comunicación) sino en blanco al servicio del “consensus del mercado” tal como lo explica el largo título del “Poema publicitario” de Manuel Vázquez Montalbán (125). Clasificado en la categoría de los *Seniors* en la antología de Castellet, el poeta escribe su “Poema publicitario...” disseminando fragmentos de eslóganes que subvierte irónicamente al denunciar, ya en el título, el condicionamiento en que desemboca todo mensaje publicitario:

POEMA PUBLICITARIO presentado a la consideración de Unilever. Sobre el mérito de la magia de las extrañas asociaciones, se une la magia del acto y del color dando un sentido al puñado de imágenes rotas bajo el sol. Porque lo importante no es la lógica del contenido, sino la nueva lógica que se establece entre el contenido y su única verificación: el consensus del mercado. Tras una larga etapa experimental, estos poemas consiguieron despertar el deseo de limpieza en cuatro de cada cinco mujeres sometidas a la repetición métrica. Incluso consiguieron despertar algunas vocaciones vestales. (125)

En el poema, la anáfora del imperativo “limpie”, que otorga al mensaje publicitario su carácter autoritario y manipulador, supone un interlocutor: sin embargo, el discurso publicitario fundado en la oralidad ya no intenta intercambiar la palabra con el interlocutor sino imponer su punto de vista y su acción. El poema denuncia a la vez los desvíos de la publicidad en acción en todas nuestras sociedades, pero también la condición de la mujer española y su educación en el molde de la perfecta y pura ama de casa, sumisa a la limpieza (concepto tristemente significativo en la Historia peninsular, si bien recordamos los estatutos de “limpieza de sangre”) y a una moral conservadora, obsesionada por el vicio y que destruye lo singular de la persona: “limpie el movimiento sin éxito de la gogo girl /.../ limpie la sombra de las muchachas en flor/ limpie la flor de las muchachas en sombra/ (Antraz es asombroso)” (125 y 127). La oralidad publicitaria ya no sale de una boca que enlaza, que besa sino de una boca que traga, que muerde, de ahí la intrusión socarrona de la muerte en el poema.

Si en un primer tiempo habíamos inscrito la oralidad en la corporeidad humana, huella corpórea aun presente en el acto de escritura, vemos que ésta se halla cuestionada en una sociedad que hace del *media* la base emisora de toda palabra y que virtualiza y desencarna la voz humana convertida en voz anónima y autómatas. Así pues, no podemos separar la reflexión sobre la oralidad de una reflexión sobre el concepto de realidad. Este concepto de realidad se hace aun más vivo y polémico con las generaciones siguientes. En efecto, nuevas voces se elevan denunciando el elitismo de los novísimos que se habían adentrado a veces en la poética del silencio o se habían

descartado de la escritura dicha realista vinculada para ellos con la poesía social. Estas voces nuevas reivindican una poesía más cercana a la realidad. Importa precisar sin embargo que esta evolución hacia la realidad la notamos también en algunos novísimos como en Jaime Siles, cuando en la Nota del autor del poemario *Columnae* anuncia lo siguiente:

[...] Si *Música de agua* cerraba, en su silencio, un ciclo anterior, *Columnae* abre, en su sonido, otro: el siguiente. A nadie extrañará que —viviendo, como vivo, desde hace años, en un país germánico— me haya visto forzado a intensificar la fonación, que es la única forma en que, en el exilio, un idioma puede preservarse. Los temas no han variado mucho, [...] pero su formalización sí es distinta: busca apoyos en el mundo sensible, objetiva la presencia real, da siempre claros referentes. (*Poesía 1969-1990* 178; subrayamos lo que nos parece esencial)

Las declaraciones que hace el poeta Antonio Gamoneda, en una entrevista sobre internet “Realidad versus realismo”, concentra perfectamente las polémicas de las últimas décadas a éste propósito.³ Apuntemos aquí algunos fragmentos reveladores: “La poesía no tiene grandes necesidades de referirse de manera realista a la existencia, porque ella misma, la poesía, es una realidad, es una actividad, es un dato de la existencia”. Según Gamoneda, los poetas del realismo tienen “un código restrictivo”: “con ese código quieren hablar de cosas objetivamente reales, que están ahí, en la calle, en las terrazas” y pues “ignoran las posibilidades de la poesía”, la degradan “porque no hay un reconocimiento de su realidad”. Hasta considera ese tipo de poesía como “reaccionaria” porque estaría al servicio de los “poderes capitalistas y neoliberales que descansan sobre lo establecido [o sea cuando] la palabra dice lo que dice y no diga más”. Para él, el “poeta realista se refiere a la realidad”, “está en el referente y no en la realidad”, así pues “la representación de la realidad” acarrea su “dilución”. No obstante, esos conflictos acerca de la legitimidad de la palabra sobre la realidad han ido neutralizándose como lo explica José-Carlos Mainer en el prólogo a la *Poesía (1980-2005)* de Luis García Montero:

Y es en este ámbito de relativización y de lecturas cruzadas donde han pasado muchas cosas en los diez o veinte últimos años, y creo que para bien. Ya no está levantada en España aquella guerra de manifiestos y de antologías excluyentes que dominó los años noventa y desembocó en la militante compilación de *Las ínsulas extrañas*. Pero ya para entonces, me parece que la poesía vivía en sus libros y no tanto en las declaraciones. Y cada libro es una búsqueda de sí mismo, un artilugio de conocimiento. (11)

Por ende, antes de empezar el estudio del poemario de Juan Antonio González Fuentes, quisiéramos detenernos en el poemario *Calor* de Manuel Vilas, publicado en 2008 y que podríamos calificar de hiperrealista.⁴ El poeta parece utilizar ese lenguaje informativo tan opuesto, según Antonio Gamoneda, al lenguaje subversivo de la poesía que debe “inquietar el lenguaje” (257)

como le decía Yves Bonnefoy. Sin embargo, vamos a ver en qué la subversión nace precisamente del carácter oral de esa poesía llamada realista.

La oralidad que se desprende de este poemario no radica sólo en la intrusión de la lengua cotidiana como lo predicaba Blas de Otero en su *escribo como escupo* (lema que no aplicó realmente), sino en el prosaísmo temático. Entendamos primero la palabra “prosaísmo” en su sentido etimológico, relacionada con el adjetivo *prosus* “que va todo recto” sin los desvíos del verso, como lo revela la práctica no de una poesía en prosa sino de una prosa en poesía, que rompe la tradicional forma vertical para extenderse en la horizontalidad como lo declara el propio poeta.⁵ Luego si recuperamos el valor peyorativo de la palabra “prosaísmo” en la trivialidad e la insulsez del tema tratado, nos damos cuenta de que la mayoría de los poemas constituyen en efecto fragmentos de vidas inscritas en lo que llamaríamos una universalidad invertida. No se trata de una universalidad fundada en la grandeza humana, sino en su mezquindad, su pequeñez, la mediocridad o sencillamente la medianía de sus vidas, como algo universalmente compartido, en una inversión de la escala de los valores, en un movimiento hacia abajo y no hacia arriba, como lo anuncia el título del poema liminar “La Lluvia”. En este poema empieza el proceso de demistificación de los grandes de este mundo, de las “crepusculares casas reales venidas/ de los rincones más oxidados de la historia” (9) venidas al casamiento del príncipe Felipe y de Letizia Ortiz, demistificación acentuada con mucho humor por la gravedad y la solemnidad del tono del segundo poema (en desfase con el primero) que escenifica otro acontecimiento de mayor importancia para el locutor: el entierro de HU-4091-L, el coche tan amado que se lleva la “grúa fúnebre” “al infierno del desguace” (13). En el conjunto del poemario vamos a tener una sucesión de sucesos o de fragmentos de vidas atascadas en los males de nuestra contemporaneidad como la droga, el sida, la alcoholemia. De modo que, en una primera lectura, tenemos la sensación de presenciar una poesía documental que haría el inventario de nuestra actualidad, a semejanza de los numerosos programas televisivos que nos invaden y pretenden captar la realidad al natural, de ahí la extrema sensación de oralidad tal como la palabra televisiva, ya que las palabras despiertan *flash* de imágenes ya conocidas y familiares. Ya no se trata de hablar a la inmensa mayoría con la creencia en una causa colectiva sino a la suma de individualismos rebelados en su negrura y sus exasperaciones cotidianas. El efecto producido parece paradójico puesto que se plantea una poesía que escenifica la sociedad capitalista, cargada de cierta fatalidad y participando de algún modo de ella. Pero, entrando en el sistema, consigue pervertirlo desde dentro, a través de las armas poéticas que turban la escritura con la viveza de la oralidad declinada en un efecto de polifonía, en diversas inflexiones de la voz.

Con la exacerbación del estilo realista, el poeta nos arrastra hacia la triste realidad, tristeza que reactiva todos los sentidos del adjetivo latín *tristis*, o sea la aflicción, pero aún la adversidad, la amargura, la austeridad y lo funesto. Esa oscuridad de una atmósfera poética pesada que “arde”, donde “*Calor* es lujuria”, “es enemigo de la civilización” (32), no se expresa, a pesar de ello, en una

lengua triste sino en el relieve, los contrastes y las provocaciones de la lengua hablada, lengua pragmática que no busca el ingenio o la encarnación sagrada del Verbo, sino que declina las inflexiones de la voz humana.

Cuando hojemos el poemario, alternan o se mezclan las formas métricas y la extensión horizontal de la prosa, prolongando la turbación en el género literario ya iniciada por poetas mayores, turbación que se acentúa con el uso de todos los registros del lenguaje, incluso el lenguaje familiar o vulgar. Tomemos el ejemplo del poema “HU-4091-L”, donde el poeta activa los mecanismos de un humor que puede despertar cierto malestar en el lector a través de la transcripción de un discurso machista y fálico con una virilidad exacerbada: “Y cómo me gustaba tocarte las marchas,/ y cómo te ponía la quinta, eh, y qué caña te metías,/ narciso, que eras un narciso” (14). El poeta hace que se mueva la voz poética insertando temáticas que casi podríamos calificar de “antipoéticas”, que rompen lo sagrado de una escritura fijada e inmutable para regresar a lo profano de la oralidad. El desfase que crea nos recuerda los *ready-made* de Marcel Duchamp, “porque la poesía vive ya con la basura” (21). La voz oscila en todos los tonos, aun el más monótono que contrasta con el de la exasperación disimulada a veces en los fenómenos de acumulación o de polisíndeton. Oímos la ira en los fragmentos en cursiva del poema “Alcoholemia” que desparrama en la página el “odio” contenido en la oralidad secreta de la voz interior (38). Es interesante notar que en esa lengua que, por su aparente sencillez, sólo parece decir lo que dice y nada más, lo enunciado participa de varios tropos de la retórica ya que ha de ser interpretado como llevando un sentido diferente del que le corresponde literalmente.⁶ En su utilización de la ironía, la voz poética se expresa directamente distanciándose empero de esas palabras. Paradójicamente, se combinan la adhesión a un discurso que inserta en su propio decir y el rechazo en una “enunciación paradójica, autodestructora donde el sujeto invalida su propia enunciación” (Maingueneau 87). Al realizarla, se alza también contra su propia enunciación, aunque en el poema “Fraternidad” afirme, fingiendo una voz neciamente candorosa: “Beso este mundo bueno. Porque este mundo es bueno. Porque este mundo está bien, de verdad. No hay ironía en mí, tío, solo amor, te lo juro, tío, solo amor a todo. Soy solo adoración. De día y de noche, adoro la vida. Adoración legendaria” (19). Con este ejemplo podemos rehabilitar el sentido etimológico de la palabra ironía que participa de cierta oralidad ya que, proviniendo del griego *eirōneia*, significa “interrogación”, “interrogar fingiendo la ignorancia”, según el método de Sócrates, interrogación que supone un interlocutor al que dirigirse (compuesto de *inter* y de *rogare*).

El poeta representa a personajes poco halagadores, convirtiéndose el mismo en personaje en el poema “Mazda 6”, menos para desempeñar un papel de introspección que para mostrar su doble en la llaneza de un cotidiano hecho de encuentros con chicos de diecisiete años en el aula de un instituto. En este poema recurre al empleo del estilo indirecto

con la repetición del verbo introductor “le preguntó que” (25) asimilando a su propia voz la voz ajena, en un simulacro de diálogo representado pero no en directo. La única voz que oímos en estilo directo es la del personaje: acaba regresando a la soledad de su coche, “de los ciento cincuenta caballos a su entera disposición,/ dispuestos a arrojarse contra los muros del cielo si él quería” (27). Esa soledad se adivina también en la presencia de interyecciones como “bah” o “ok” (38) que ejercen la función fática del lenguaje. Si no dicen algo, las interyecciones revelan empero el anhelo de entrar en contacto con el otro, con el “semejante” a la manera de Baudelaire: “Ay, hermana, que ya no eres mi amante, sino / mi semejante / tú que eres maga y médium y bruja, / tú que sabes qué soy y sabes que soy nada” (33). La voz poética intenta a toda costa reactivar la oralidad en el lenguaje poético y escrito, espejo de un lenguaje cotidiano que tiende a desoralizarse en la virtualidad de las redes de comunicación. Lo esencial ya no es decir algo, o significar algo, sino sencillamente decir, aunque el habla se eleve en la soledad de “esta muerte real”: “Y nadie nos querrá, / prepárate porque ya estoy hablando solo” (36). En este poema, titulado “Sida”, la tipografía final esparce los versos, camino hacia la muerte y el silencio de las “Nubes” nos dice el último bisílabo (36). Por ende, la oralidad no es sólo una palabra hablada sino también una palabra contenida o silenciada. Su eficacia se desarrolla plenamente cuando la rodea la sombra del silencio.

En un principio, habíamos definido la poesía como reacción, re-acción vinculada a menudo con la evolución histórica o sociocultural pero en muchos casos la poesía anticipa esa evolución. En función de las sensibilidades, esa reacción casi física de la voz poética se expresa bajo la forma de un “puñetazo” según Jean Cocteau (*un coup de poing*), que podríamos aplicar a Manuel Vilas o de una “caricia” según la expresión de Carlos Bousoño más adaptada, a primera vista, a la poesía de Juan Antonio González Fuentes. Sin embargo, la caricia poética de Juan Antonio González Fuentes no deja de despertar en sus lectores una sensación de extrañeza, ya presente en poemarios anteriores como *Atlas de perplejidad* (2004) o *La lengua ciega* (2009). Considerado como un poeta independiente, se halla alejado de las estéticas de moda que reivindican la reintegración del estilo conversacional o de lo anecdótico, y practica lo que José Ángel Valente definió como “la cortedad del decir” (64). Con la reciente publicación de *Haikus sin estación* (2010), el poeta da la impresión de franquear una etapa suplementaria al alejarse de nuestra contemporaneidad occidental (que parece haberse extendido al conjunto del planeta), retrayéndose en la estética sutil del jaiku.⁷ Si el poeta se traslada a una tradición lejana, hemos de señalar que la presencia del género en la lengua española no es algo nuevo, ya que fue introducido por el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) tras un “viaje exoticista al Japón en busca de *novedad* estética” (Aullón de Haro 50; cursivas en el original). En el *Apéndice* de la edición de 2002 de *El jaiku en España*, el crítico Pedro Aullón de Haro

subraya cómo actualmente “los procedimientos o la expresión jaikista se asimila heteróclitamente” en la poesía española, observando “la multiplicidad, las variedades más extremas tanto formales como temáticas, desde la más rigurosa precisión hasta hibridaciones e incluso la desintegración del género” (152).

En *Haikus sin estación*, Juan Antonio González Fuentes encadena 75 jaikus respetando la forma tradicional del poema de 17 sílabas y 3 versos de 5/7/5. Contrariamente a la versificación acentual de la poesía española, el poeta adopta la medida silábica. La adopción de ese ritmo ajeno potencia el efecto de musicalidad, música a menudo sugerida o evocada explícitamente en los sintagmas “un barco de música” (núm. 40; 57), “acorde en vuelo” (núm. 42; 58). En la reiteración de un ritmo único y constante, las palabras se libran entonces del sentido y encarnan “la fuerza del lenguaje”: como lo explica Henri Meschonnic en un artículo de la obra colectiva *Ritmo y filosofía*, el ritmo “es esa fuerza, tiene esa fuerza y ya no es lo que dice algo sino lo que hace” (17). Ese ritmo al que no estamos acostumbrados hace resonar en nuestros oídos la oralidad poética. Paradójicamente, la repetición del ritmo no conduce a la monotonía de la voz sino que contribuye a realzar los momentos de sorpresa que organizan o desorganizan el sentido como en el jaiku número 7: “Un cuento chino:/ seis es número de agua,/ la casa del pez” (35). La palabra “cuento”, seguida de los dos puntos, nos pone en una situación de enunciación oral, como si presenciáramos la transformación del jaiku en adivinanza, pero también en sonrisa. En efecto, la alusión al “cuento chino” remite con humorismo a un lenguaje incomprensible. Sobrepasando las barreras de la lógica, los poemas tejen redes de sentidos que siguen direcciones diversas y contradictorias. No temen acercarse al sin sentido, convirtiéndose en puro don de la voz, de la palabra que se dice, no sumisa a la rentabilidad del sentido, o de la palabra que enmudece dibujando unos signos puros casi a modo de ecuación matemática: “Silencio en la voz, frontera *por* abismo, límite *más* luz” (núm. 8; 35; el subrayado es mío).

El ritmo inscribe el sujeto poético en su propio discurso, pero también “tiene algo que ver con las relaciones del hombre con el mundo o del hombre con el hombre, algo que no siempre se dice pero que se vive” (Sauvanet 25). Sin embargo, a pesar de la presencia —escasa además— de la primera persona, descubrimos en el poemario de J. A. González Fuentes una instancia del yo bastante flexible a semejanza de las demás instancias, como si la voz se desplegara por sí misma pero no como forma abstracta sino guardando su corporeidad: como lo explica Pierre Sauvanet, el “*rhuthmos* es para el *taxis* (arreglo, orden) corpóreo, lo que el *cosmos* es para el *taxis* universal” (30). Esa voluntad de encarnación de la voz se revela plenamente a través de la recurrencia de los déicticos y de todo un campo semántico del lugar o de la llegada que parece indicarnos la posición, el punto de partida de la voz. De este modo,

tenemos frecuentemente la impresión de que el poeta se adhiere a las dos partes tradicionales del jaiku, indicadas por Octavio Paz:

Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas. (343)

No obstante, la ubicación puede a menudo desconcertar al lector cuando el silencio o la oscuridad de ojos cerrados anulan toda posibilidad de localización y nos adentran en una realidad interior: “Ojos cerrados/ relámpago de exilio/ huella insondable” (núm. 15; 40). En acuerdo con el título del poemario *Haikus sin estación*, el poeta se divierte trasladándonos en un mundo sin punto de orientación, primero porque la palabra se difunde o más bien se retira en el marco de una tradición ajena y desconocida para nosotros, y luego porque linda aun con una abstracción sensible o juega con nuestra lógica occidental, que invierte, como ya lo mencionamos. Hace que vacile nuestro centro como lo expresa el jaiku número 23: “Su centro en torno,/ hacia lo alto su piedra,/ tu ángel al revés” (45). Por ende, contrariamente a una práctica de la escritura que nos fija, su poesía sigue el camino de la oralidad, dejando “de aquella arena/ sólo un *sendero* de sal,/ el aire de otros” (núm. 4; 33; el subrayado es mío). La voz poética, por su oralidad, consigue entonces descentralizarse, vaciarse para acoger voces/*aire de otros* y ganar flexibilidad a fin de seguir el curso (el *sendero*) ininterrumpido de lo real en la alternancia del *yin* y del *yang*, lo que la tradición filosófica china, de la que heredó en parte la japonesa, llama el *Dao* o la *Vía* (Lanselle 21). De ahí la “creación original de un cronotopo hecho de oposiciones y fusiones” (8) como la apunta Philippe Merlo en su introducción al poemario. Roland Barthes explica este vaciarse de un sujeto movedizo que posibilita la coexistencia de fuerzas contrarias en el análisis siguiente:

Así, en japonés, la proliferación de los sufijos funcionales y la complejidad de los enclíticos suponen que el sujeto avance en la enunciación a través de precauciones, reanudaciones, retrasos y reiteraciones, cuyo volumen final convierte el sujeto en un amplio embalaje vacío de la palabra, y no en ese núcleo lleno que debería dirigir nuestras palabras, desde el exterior y desde arriba, de modo que lo que nos parece ser un exceso de subjetividad (se dice que el japonés enuncia impresiones y no constataciones) es más aun una especie de dilución, de hemorragia del sujeto en un lenguaje parcelado, diseminado, difractado hasta el vacío. (16)

Por la sensación de inasible instantaneidad que nos infunden, los *Haikus sin estación* materializan el advenimiento de la voz poética a la vez en su ligereza oral (favorecida por ejemplo por la declinación recurrente del motivo del ave ya en el jaiku número 1 [31]) y en la profundidad

de un momento de iluminación (“relampagueante” nos dice Octavio Paz) que se podría asimilar al *Satori* de la filosofía Zen (luz que aparece como un elemento fundamental ya en poemarios anteriores de títulos antagonistas como *La luz todavía* de 2003 y *La lengua ciega* de 2009). La exclamación poética que se desprende de estos jaikus intensifica una voz que da la impresión de estar constantemente en directo, captando el acontecimiento en su surgimiento, “de pronto” (núm. 12; 38), en su “alegre urgencia” (núm. 63; 72). La iluminación también procede de las conexiones a veces insólitas entre palabras que cambian de categorías. Las palabras hablan entre sí como cuerpos en conversación, en conflicto o amistosamente, más allá del sentido. Esas conexiones contribuyen también a la in-formación (en el sentido etimológico de ‘dar forma a’) del paisaje, como en el jaiku número 49: “Alguien va y viene/ acabándose en la luz./ Se llora el sauce” (63). El primer sujeto, indefinido, marca el movimiento de ida y vuelta, de yin y yang para luego desaparecer en la luz como una silueta lejana. La puntuación del segundo verso cierra la escena que se focaliza luego sobre un árbol mítico. La forma verbal ‘se llora’ parece introducir un sujeto impersonal, como si presenciáramos el entierro del sauce, siendo redundante el semantismo del verbo con la forma del árbol. Pero “se llora” también podría considerarse como una estructura pronominal reflexiva: el sauce sería el sujeto de la acción captado en un proceso de transformación en sauce llorón, como si la enunciación de las palabras dieran su forma a la realidad. La palabra cobra entonces un poder de manifestación, hace que acontezca la realidad casi visualmente, aunque debemos reconocer que, en nuestro sistema de escritura occidental, la dimensión caligráfica original del jaiku desaparece. A pesar de ello, al perder el dibujo del ideograma y asimilando una tradición a otra, el jaiku de Juan Antonio González Fuentes potencia su don de oralidad: la voz se sustituye a la escritura pero consigue guiar nuestra mirada. En el jaiku número 57, el poema se transmuta en visión, en paisaje silencioso pero incandescente: “El sol poniente / en astilla de otoño: / sangre de niebla” (68). Recordemos que el poeta francés Philippe Jaccottet evoca “una poesía sin imágenes”: “como si el poema no tuviera otra preocupación que borrarse, abolirse en beneficio de lo que le dio a luz y que designa, sencillo dedo tendido” (128-129). La sencillez del ademán de un dedo tendido, que se manifiesta por ejemplo en el grafismo de un “sendero de sal” (núm. 4; 33) o en el dibujo de las alas, no restringe la potencia del jaiku que se mantiene como “pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente” (Paz 343). No se utiliza pues la palabra para comunicar o para nutrir una autoreflexión metapoética, sino que sólo designa las cosas reavivando la función deíctica y primera de nuestro lenguaje encarnado, en su relación casi física con el mundo, en su voluntad de decir el mundo, no a través del símbolo como pasa en la literatura occidental, sino a través del tocar ligero de una voz que deja una huella en nuestros oídos. Esa palabra contenida y mesurada concede mayor importancia a la expresión de un cuerpo desprovisto de toda pesadez. Su acción coincide con la levedad de la huella, del trazo musical: levedad no menos penetrante como lo revela el motivo de la espada y de la espina en los dos jaikus siguientes.

21

¿No es la música,
-silbo sutil de espada-
Trazo de espina? (44)

29

¿No es la música,
-trazo leve de espada-
Rosa y espina? (49)

Paradójicamente, estos dos jaikus, bajo la forma de una pregunta, combinan dos realidades que creíamos contradictorias pero que, al fin y al cabo, coinciden para seguir el ritmo universal. Queremos hablar aquí de la oralidad, presente en el soplo musical, y de la escritura, concebida en la levedad del trazo. Si bien recordamos la herencia china en la poesía japonesa, vemos que el origen del *wen* (que podemos traducir por literatura), en el sentido de “signo escrito”, “alude a los trazos rítmicos dejados por las aves” que habían inspirado la creación de los ideogramas (Cheng 87). Así pues, el motivo del ave, recurrente en los *Haikus sin estación*, reúne perfectamente el canto oral —ese soplo en que se funda la palabra poética— y su transmutación en signo de escritura (sabiendo que se utiliza a menudo la silueta metonímica del ave como figura real que dibuja signos en la naturaleza). El jaiku número 30 fusiona oralidad y escritura con el sustantivo “labios”, órgano de la palabra oral, y el verbo “dibujar”; entre ambos se halla “el ala del pájaro”:

Entre los labios
El ala del pájaro
Dibuja un orden (50)

El poeta restaura pues la gestualidad del lenguaje, el contacto físico con la realidad y no un contacto desencarnado y meramente intelectual. Si el lenguaje como sistema ha ido sustituyendo el símbolo al cuerpo, en una meta de rentabilidad comunicativa, para ir cada vez más de prisa, la lengua poética conserva la huella del cuerpo. En el jaiku número 66, los motivos de la huella y del cuerpo coinciden: “Huesos y huellas/ dividen cielo y tierra,/ marcan la senda” (74). Se vislumbran los tres polos, relacionados entre sí y que caracterizan la formación cosmológica en la concepción confuciana: el hombre, reducido aquí a su corporeidad más elemental (*huesos*) deja su huella entre el cielo y la tierra (Cheng 29-30). Ese hombre caminante dibuja en su gestualidad corpórea la senda, motivo sinónimo de Vía. El ritmo binario acentuado por la conjunción de coordinación y parece realizar la alternancia del yin y del yang. Una vez más la marca en la senda que puede sugerir la escritura humana, esos signos dejados en el libro de la vida, no suscita la idea de fijación sino la de un movimiento por el camino del *Dao*, en el *va y ven de la ola* (núm. 33; 52), en el *divagar del viento* (núm. 24; 46).

Partimos, en nuestro recorrido, de una evocación lejana de la poesía social de los años 50, porque nos parece que en aquella época la poesía reivindicaba su oralidad en el sentido más obvio y directo de comunicación. No es que después desapareciera esta dimensión, pero se alejó de su aspecto colectivo: la comunicación vino a ser contacto íntimo y singular con un lector individualizado. A partir de los años 70, la cuestión de la oralidad participa de una reflexión sobre la lengua poética por parte de poetas que anhelan romper la chapa de plomo franquista. Deben ir enfrentándose a los cambios de una sociedad de la imagen y del todo comunicación. La voz humana se desoraliza precisamente porque tiende a virtualizarse en una sociedad donde las redes de comunicación cobran mayor importancia y cuestionan el concepto de realidad (versus virtualidad).

En su relación con la realidad, los poetas Manuel Vilas y Juan Antonio González Fuentes optan por dos actitudes poéticas divergentes. La obra del primero se ancla en nuestra contemporaneidad urbana, practicando una po-ética donde lo oral se convierte en elemento de subversión. Los *Haikus sin estación* del segundo nos miran desde la puerta abierta de Extremo-Oriente, adoptando una posición descentralizada y ajena. Parece estar en búsqueda de una relación primigenia, profunda y olvidada con lo real: “Olvidé que fui/ un barco de música/ en el naufragio” (núm. 41; 57). En el poemario, la oralidad se despliega en su dimensión musical, fundada en un ritmo ritual arraigado en la gestualidad del cuerpo. Ese ritmo nos recuerda que la oralidad es un don intrínseco a la poesía, es un “llegándose en el darse/ canción primera” (núm. 13; 39) que se realiza plenamente en la *performance* de un recital, ese lugar de encuentro donde los poemas se levantan de sus páginas y cobran vida.

Obras citadas

- Aleixandre, Vicente. “Algunos caracteres de la nueva poesía española (1955).” *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1978. 489-515.
- Álvarez, José María. *Museo de Cera*. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- Aullón de Haro, Pedro. *El jaiku en España*. Madrid: Hiperión, 2002.
- Barthes, Roland. *L’empire des signes*. París: Seuil, 2007.
- Bonnefoy, Yves. *L’inachevable. (Entretiens sur la poésie 1990-2010)*. París: Albin Michel, 2010.
- Breton, Philippe. *La parole manipulée*. París: Editions La Découverte & Syros, 2000.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Cheng, François. *L’écriture poétique chinoise*. París: Seuil, 1996.
- Debicki, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*.

- Madrid: Gredos, 1997.
- García Montero, Luis. *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.
- González Fuentes, Juan Antonio. *Haikus sin estación*. Barcelona: Ediciones Carena, 2010.
- Jaccottet, Philippe. *Une transaction secrète*. Paris: Gallimard, 1987.
- Lanselle, Rainier. "De l'indirect comme source d'effet (la tradition chinoise)." *L'Allusion en poésie*. Eds. Jacques Lajarrige y Christian Moncelet. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002. 17-49.
- Maingueneau, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993.
- Meschonnic, Henri. "L'enjeu du rythme pour la philosophie." *Rythmes et philosophie*. Dirs. Pierre Sauvanet y Jean-Jacques Wunenburger. Paris: éd. Kimé, 1996. 15-22.
- Molho, Maurice. "Il n'est bon bec que de Paris." *L'Oralité*. Dir. Jacqueline Bonnamour. Paris: Les Cahiers de Fontenay, 1984. 15-19.
- Otero, Blas de. *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- . *Ancia*. Madrid: Visor, 1971.
- . *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen, 2003.
- Panero, Leopoldo María. *Poesía completa 1970-2000*. Madrid: Visor, 2001.
- Paz, Octavio. *Obras completas – Excursiones/Incursiones: dominio extranjero*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Sauvanet, Pierre. "A quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible? Réponse à H. Meschonnic." *Rythmes et philosophie*. Dirs. Pierre Sauvanet y Jean-Jacques Wunenburger. Paris: éd. Kimé, 1996. 23-39.
- Siles, Jaime. *Poesía 1969-1980*. Madrid: Visor, 1982.
- . *Poesía 1969-1990*. Madrid: Visor, 1992.
- . *Himnos tardíos*. Madrid: Visor, 1999.
- . "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición." *Ínsula* 505 (1989): 9-10.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- Vernant, Jean. *Les origines de la pensée grecque*. Paris: PUF, 1962.
- Vilas, Manuel. *Calor*. Madrid: Visor, 2008.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

¹ "La escritura permanece y se estanca; la voz rebosa. Una se pertenece y se conserva; la otra se abre y se destruye. La primera convence; la segunda convoca. La escritura capitaliza lo que la voz disipa; levanta

murallas contra lo movedizo de la otra” (traducción mía).

² Al respecto, véase Debicki 154.

³<http://farogamoneda.blogspot.com/2009/04/14/realidad-versus-realismo-una-entrevista-con-gamoneda-por-benito-del-pliego-y-andres-fisher/> (consultado el 5 de enero de 2011).

⁴ Cuando citemos los poemas de *Calor*, daremos directamente el número de la página.

⁵ Manuel Vilas nos explicó esta idea de horizontalidad de la forma en el coloquio “El creador y el crítico II: manipular y seducir”, que se desarrolló en el Instituto Cervantes de Lyon en marzo del 2008.

⁶ Véase Dominique Maingueneau, donde define la ironía como tropo (83-93).

⁷ Cuando citemos los poemas de *Haikus sin estación*, daremos el número del poema y de la página.