# Apuntes para construir un canon en la joven poesía en español (1970-1985)

Remedios Sánchez García
Universidad de Granada

*Recibido: 14 de noviembre de 2017* *Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** The present article, based on the definition of the concept of literary canon, analyzes the latest trends of poetry written in Spanish language by the most significant authors born between 1970 and 1985. Likewise, from the awareness that literary work is a product of the historical, social and ideological circumstances of the societies that produce it, the article tries to elucidate the way in which we can build a plural and heterogeneous panorama of poets that responds to the new social paradigm of the digital age.

**Key words:** Canon, aesthetic trends, young poetry, Spanish language, 21st century.

**Resumen:** En el presente artículo, partiendo de la definición del concepto de canon literario, se realiza un análisis de las últimas tendencias de la poesía escrita en español por los autores más significativos nacidos entre 1970 y 1985. Asimismo, desde la conciencia de que la obra literaria es producto de las circunstancias históricas, sociales e ideológicas de las sociedades que las producen, se trata de dilucidar la manera en que se puede construir un panorama plural y heterogéneo de poetas que responda al nuevo paradigma social de la era digital.

**Palabras clave:** Canon, tendencias estéticas, poesía joven, lengua española, siglo XXI.

## 1. Punto de partida. El concepto de canon

Definir lo que implica el concepto de canon ha provocado, a lo largo de la historia, debates y discusiones acaloradas en tanto en cuanto resulta bastante complejo desvincular canon de gusto estético. Habida cuenta de esta premisa, tomaremos como punto de partida algo en lo que la mayoría de estudiosos seguramente coincidirá: que tiene que existir algún mecanismo de selección de textos dentro del corpus estético tan amplio y heterogéneo de cada periodo literario. Máxime en el momento actual donde "publicar" un libro es tan fácil como colgarlo en una plataforma digital o convertir un poema en viral es cosa de subirlo a las redes (twitter, Facebook, Instagram y lograr el apoyo de algunos seguidores que luego lo irán haciendo famoso exponencialmente con sus retuiteos o compartidos). De todas formas, el canon sigue siendo aún una cosa más seria, más académica y más rigurosa que sólo se edifica con el paso de los años frente a la inminencia en esta era digital. Ésas obras, si sobreviven una vez que han pasado por el tamiz balsámico que es el tiempo y siguen suscitando el entusiasmo del público lector, deben conformar una suerte de selección representativa de la estética de un momento literario y por lo tanto formar parte de la tradición del canon.

Todo ello sin perder de vista que, como afirma Pozuelo Yvancos, "los valores estéticos son cambiantes, movedizos y fluctúan en función del periodo histórico en el que nos encontremos" (1996: 4). Esto si lo miramos con perspectiva histórica, pero también con algo de ingenuidad —buscada, claro— porque la Historia de la Literatura, con mayúsculas, o de cualquier cosa la escriben los vencedores de cada época. Y también hay vencedores y vencidos en poesía, que nadie se llame a engaño. Partiendo de esto, de que hay un canon que eligen para perdurar los teóricos de la Literatura vinculados a los vencedores, si lo planteamos desde un enfoque puramente epistemológico, ¿quiénes son esos sabios que determinan lo que debe conformar o no el canon? ¿Quién marca lo que no debe perderse, lo que hay que preservar para hacerlo llegar a las siguientes generaciones? Y, ¿atendiendo a qué criterios se ha venido haciendo? Esto, que ya apuntaba en trabajos anteriores (Sánchez García 2015), lo sigo pensando ahora.

Hasta este momento, un grupo muy selecto y minoritario de cultos bibliófilos de cada época, eran los dueños del "capital cultural" al ser "poseedores de la nobleza cultural" de la que hablaba Bourdieu (1998: 23) y, por lo tanto, capaces de conocer la inmensidad de la literatura de una lengua, o de un país (que, en el ámbito del español aunque a

veces se nos olvida, no son la misma cosa) han construido, cada uno desde su singularidad y su percepción, un proyecto de canon personal y singular. O en palabras de Fokkema, "un canon de literatura puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario", pero siempre teniendo en cuenta que "cualquier modelo histórico formado por dichos poemas y libros resulta aún más relativo" (Debicki, 1997: 8), especialmente si no ha sucedido el tiempo suficiente para tener una idea clara de hasta qué punto se ha perpetuado una determinada tendencia o estética.

No hay que olvidar a Juan Carlos Rodríguez en su planteamiento de la Norma que marca el canon entendido como "capital cultural" bourdieano:

> Quiero decir: hay que tener en cuenta la posible parálisis o la inmovilidad congeladora de la Norma o el Campo literario en que nos movemos. Matizando los términos, convendría precisar acaso que la norma se plantea desde lo que hemos llamado radical historicidad del inconsciente ideológico; Bourdieu (de forma paralela a Deleuze) establece la noción de Campo literario, por un lado a partir de las diferencias sociales del gusto estético, lo que él llama la distinción; y a la vez con la necesidad de incidir en el hecho de que es la propia Norma o el propio Campo quien define lo que es o no es literatura —o buena y mala literatura—. De todos modos creo que aún queda por señalar un último matiz significativo: la valorización (del autor, del texto, del lector, en un sentido similar al que Marx utilizaba para hablar de la valorización de la producción/ reproducción). Pues de hecho sin valorización productiva no hay reproducción posible de ningún tipo de discursos. Así podemos considerar a la valorización como el verdadero espacio donde se realizan las variantes ideológicas de la Norma o como el sismógrafo de las variantes sociales del campo (2002: 56).

Claro, eso de valorar / desvalorizar, legitimar / deslegitimar a un autor es un problema serio, precisamente porque vamos a chocar con los cambios de la ideología (Aparicio 2016). Si de verdad se pretende preservar y mantener lo mejor de cada momento, conviene sobrevolar como críticos la ideología hegemónica porque, por ejemplo, Góngora, uno de los pilares barrocos, ha sido un autor ignorado por los mantenedores del fuego sagrado que es el canon durante tres siglos, hasta que los poetas de la Generación del 27 lo recuperan con el archiconocido acto de Sevilla dando un vuelco a "la tabla de valores"

(Bourdieu, 1998: 165); o muchos de los propios autores del 27, olvidados durante demasiado tiempo. No vale sólo jugar con las cartas marcadas que implica seleccionar lo que manda una ideología, un grupo de poder de un momento histórico concreto (volvemos a la radical historicidad de la literatura), para ganarse el respeto de los críticos mayores y de los que han venido marcando las pautas en los últimos decenios.

O sea, que tenemos dos variables que se vienen aplicando sistemáticamente que conviene analizar: una, el gusto del antólogo, que con demasiada frecuencia determina la selección de escritores, a veces por convicción teórica y, otras, por amistades y enemistades; y, dos, la ideología dominante de ese momento concreto que marca qué autores son los adecuados —y cuáles no— para "representar" en el porvenir literario ése momento concreto. Y ahí es donde ha estado la batalla entre investigadores, críticos literarios y otros estudiosos; dicho en palabras de Pozuelo, "mucha ira y poco estudio" (1996: 3) es lo que hemos tenido hasta ahora salvo en un punto de encuentro que es que, para edificar un canon, resulta esencial: la complicidad que se produce entre autor y lector mediante el texto literario que funciona como nexo si queremos lograr lectores competentes que aprecien el valor del texto. Es decir, si al lector no le gusta el texto, aunque todos los críticos del mundo se pongan de acuerdo, no pertenecerá al acervo colectivo. Muy en la línea de lo que decía Manuel Machado, tan denostado en España aún por cuestiones puramente ideológicas ajenas a su calidad literaria de que "Hasta que el pueblo las canta,/las coplas, coplas no son,/y cuando las canta el pueblo,/ya nadie sabe el autor". Para entrar a formar parte verdaderamente del canon el poeta tiene que pertenecer al acervo colectivo de la comunidad.

Tal vez una definición de partida de canon podría ser la de Enric Sullá, que lo define como "una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas" (1998: 12). Pero, entonces, a las dificultades para concretar que ya teníamos del quién elige se suma otra y no precisamente baladí: ¿de qué manera se aprecia si una obra es valiosa o digna? El planteamiento, que es de Mignolo, está justificado: "Preguntas como quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado tomarán el lugar de preguntas como qué se debería leer" (1991: 256).

Con eso, volvemos a la pregunta originaria: lo decide el crítico, el antólogo, el estudioso, pero el criterio selectivo (o a veces la ausencia de él que convierte antologías en antojo-logías) sigue siendo el problema.

Porque el canon literario en el siglo XXI, resulta absolutamente imposible sin acuerdo, habida cuenta de que el corpus literario de obras publicadas cada vez es más amplio porque responde a la sociedad 2.0, pero no inabarcable si los estudiosos trabajan en equipo y sin la ira a la que antes aludíamos. Seguramente, una entelequia, pero al menos convendría intentarlo siendo conscientes de que, por mucho que la originalidad sea fundamental para formar parte del canon ("Toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica" [Bloom, 1994: 35]), también la ideología lo va a condicionar (J. C. Rodríguez 1999) dificultando su objetividad selectiva atendiendo a criterios puramente artísticos que, no nos llevemos a engaño, tampoco son totalmente objetivos.

Lógicamente (y esto es lo que criticaba Bloom, lo que él considera altamente perjudicial), a los criterios estéticos se suman ahora criterios éticos vinculados al deseo de contentar a supuestas literaturas de género, raza, etc. que condicionan demasiado la construcción del canon, según su criterio. Es decir, la tan manida cuestión de estética (la Musa, en su opinión que yo no comparto, "siempre toma partido por la élite" [1994: 44]) frente a ética, asociada en bastantes ocasiones a lo políticamente correcto y a que nadie debe quedarse fuera del canon, excluido por la ausencia de valores estéticos si pertenece a un grupo minoritario.

Supone esta idea el paso al canon total y eso sí que es una entelequia absoluta porque entonces no es canon sino enciclopedia o compendio. Tal vez habría un justo punto intermedio que es donde deberíamos trabajar los críticos contemporáneos, desde la conciencia de que los avances electrónicos son la clave para difundir las obras y ampliar el mercado. Porque, nos guste o no, la literatura es una realidad polisistémica (lo aclara Even-Zohar 1999) y —y cada vez más— un mercado multimedia, un producto de consumo fruto de una realidad ideológica plural que, una vez terminado por el autor, el mercado (con todos los condicionantes que ello implica) lo acerca a un lector capaz de interpretar el texto a partir de su percepción del mundo, normalmente con un código social común entre ambos, si hablamos de la literatura contemporánea. El hecho literario crea un mundo compartido, dice Luis García Montero (2014: 14).

En este inicio del siglo XXI hay una literatura escrita en español (*summa* de lo que se escribe en España y en Latinoamérica) que responde, en mi opinión, a unos intereses compartidos y a un legado común superando las fronteras culturales de las que hablaba Mignolo (1998: 268) en esta sociedad postindustrial. Porque la concepción de

la literatura actual viene marcada por una serie de claves: escritura, lectura, interpretación, difusión y enseñanza. Sin eso, el camino es difícilmente transitable. Y así, coincidimos con Sullà, el único modo de interpretar lo literario canónico es ampliando el concepto de canon atendiendo a la actual realidad multicultural muy en consonancia con algunas ideas de Lotman y la Escuela de Tartú que defiende que el texto literario es un universo semántico, sí, que cumple todas las funciones del lenguaje de las que se ocupó Jakobson, pero dentro de una estructura cultural mucho más amplia. Porque no se trata de una cuestión de cuotas meramente. Eso no es literatura. Eso es diplomacia, que para analizar lo literario no vale porque escribir siempre implica una toma de postura ante el mundo.

Requiere esta idea una profundización mayor teórica y práctica con una prioridad que nos devuelve al principio: el concepto de calidad y riqueza cultural (Lotman 1995) integrado en la lucha dialéctica dentro del sistema entre lo que ya está canonizado y lo que pretende integrarse dentro de ese canon que es, por lógica, cambiante y no estático, que evoluciona conforme evoluciona la cultura y la sociedad en que se produce. Eso obliga al escritor a estar también siempre en constante perfeccionamiento pues el lector abandona un libro en cuanto le resulta incomprensible o ajeno a sus intereses.

Y, mientras, en Hispanoamérica, el debate sobre el canon se desarrolla en tres niveles según plantea Mignolo:

> A nivel vocacional, un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y se transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales esconde el canon?, etc.). A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica (1991: 145-146).

O clarificando más, en un ámbito de transculturalidad lógica como en el que nos encontramos actualmente:

> Mientras el canon implica cuestiones de identidad (¿qué es lo latinoamericano?), el corpus necesita de parámetros locativos (¿dónde y cuándo se relacionaron las prácticas discursivas en cuestión?). No

> obstante, la posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social (Mignolo, 1994-1995: 29).

Tantas vueltas se le ha dado al asunto por las impostura teóricas y los intereses creados, que se ha llegado al límite de plantearse si existe o tiene auténtica validez el concepto de canon en el XXI atendiendo a las claves de la literatura actual en lengua española (reitero: la actual poesía española y la Latinoamericana, en mi opinión, van casi de la mano en el proceso evolutivo de los últimos años), al menos.

O sea, que debemos replantearnos la perspectiva tradicional de 'canon' atendiendo a que hay factores nuevos en liza y una heterogeneidad estética enriquecedora, lo que nos obliga a cambiar las formas y las "normas" para construir esta nómina de autores y obras que representan al discurso de la posmodernidad. Y el planteamiento debe cimentarse, a nuestro modo de ver, desde una equidistancia de ambas posturas.

El canon actual ya no puede percibirse desde aquella superioridad moral de una clase dirigente tradicional, como si hubiese que decidir desde arriba lo que deben leer los de abajo. Son ahora "los de abajo", los lectores, los que dan las claves para construir un canon que se base en qué libros son los que se leen y qué autores interesan. Otra cosa es, cuando menos, ridícula y, cuando más, una muestra de absurda soberbia. Y no se puede trazar desde la ruptura global con la tradición. Ha escrito García Montero algo que a veces parece que se nos olvida a pesar de que debería ser elemental: la importancia del "reconocimiento de una herencia que perfila al mismo tiempo la conciencia individual de nuestros deseos y el reconocimiento de nuestra deuda con los demás. El derecho a admirar merece ser cultivado en estos tiempos. Forma parte de la ética de la resistencia dentro de una sociedad dominada por el descrédito" (2014: 37). Descrédito, también ante lo literario y ante la visión tradicional del canon.

El canon debiera entenderse ahora como algo permanentemente abierto a lo nuevo, y más allá del mercantilismo y del marketing, como una elección (eso no va a cambiar, siempre hay que elegir) de los referentes valiosos que funcionan como espejo cultural e ideológico de la identidad cultural (Sullà, 1998: 11) que marcan las claves literarias concretas de cada momento. Pero no elaborado por una persona, un

individuo al que otros siguen, sino como fruto de muchas voces, un canon construido aprovechando la coralidad de los estudiosos que, desde su independencia y sus años de estudio, valoran aquello de lo que saben. La suma de una diversidad de voces autorizadas por el trabajo y el estudio, sin rencores ni resentimientos, seguramente, nos acercan más a esa norma y hace habitable el ambiente literario. De esa suma de elecciones, quedará, con el paso del tiempo, una mínima parte, la esencia que formará parte de algo mucho más amplio, la perspectiva diacrónica del canon que no se puede decidir en este momento sobre los autores que están en pleno proceso de creación de su obra, depurando su voz en una suerte de constante reinventarse a sí mismos, mirando hacia adentro y hacia afuera (es decir, ética y estética) en la permanente búsqueda/negociación de su identidad y del significado del mundo en el que se inserta por acción u omisión, del verso luminoso que hará que un poema sea perfecto, útil al otro. Pero para llegar a los estudios diacrónicos hay que empezar por los sincrónicos y por ir sumando prácticas poéticas, nuevas conquistas de la palabra en el poema, escritores valiosos que aprecia el público que compra libros (las ventas no deben obviarse desde nuestra posición de estudiosos porque algunos crean aún ser "poseedores de la nobleza cultural" que invalida al lector) y teorizaciones claras desde el rigor y la responsabilidad. Para lograr la voz en plural que tanta falta hace en la Literatura contemporánea. Porque la Literatura, no lo olvidemos, es también el resultado de un viaje, de un viaje perpetuo en el que se embarcan autores y lectores y en el que, los críticos somos poco más que vigías impacientes oteando el horizonte.

## 2. Tendencias estéticas en la poesía actual en español

Escribe Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria* con rotunda claridad que "la literatura es un discurso ideológico" (2000: 33). Obviamente la Literatura —con mayúsculas— responde a las circunstancias conscientes / inconscientes en que se produce, al marco de una sociedad concreta; otro aspecto que tampoco se puede dejar de considerar es que la poesía nunca ha sido unívoca ni el arte poética un oasis de paz y armonía con una única perspectiva. Lo cual, lógicamente, ha de entenderse en sentido positivo, pues la polifonía estética nunca ha venido a restar, sino a sumar, a aportar al lector distintos discursos lingüísticos marcados por "un espíritu que la atraviesa de parte a parte y de que la lingüisticidad queda impregnada" (y volvemos a Juan Carlos Rodríguez [2000:34]) no sólo dentro de la construcción de la historia de nuestra

lengua, sino como frutos de posturas marcadas ideológicamente. En el momento actual asistimos al desarrollo de dios estéticas bien diferenciadas; los herederos de la Poesía de la Experiencia, conforman, al menos (siendo muy prudentes), dos estéticas bien diferenciadas, polimórficas y con un grado de aperturismo que no tuvieron sus antecesores, que andaban más cohesionados en el plurisignificativo concepto de "grupo literario".

En este momento concreto, si bien aceptan las jóvenes generaciones ser hijas de una tradición, ésta es mucho más plural y abierta. Entre otras cosas porque todos somos producto de nuestras lecturas y de nuestras experiencias vitales y estos jóvenes han leído y releído en profundidad no ya la tradición española, sino la alemana y, especialmente, la anglosajona Desde esa perspectiva se justifica nuestra postura para estructurar en dos grupos dominantes la poesía de la nueva generación que ha tomado las riendas de la literatura más actual (esto es: los nacidos a partir de 1970): el grupo 'Poesía ante la incertidumbre' y la poliédrica y caleidoscópica 'Estética del Fragmento'.

### *2.1. Poesía ante la Incertidumbre*

Tomando como marco de referencia la Poesía de la Experiencia, un grupo de autores han reelaborado los argumentos y las formas de esta corriente, pero adaptados a la contemporaneidad y desde una mirada distinta. Percibimos una intensificación del realismo pero sin desdeñar toques leves de irracionalidad. La anécdota que marca la Poesía de la experiencia más pura, deja de ser el epicentro del poema y se produce una clara intensificación reflexiva condicionada por la introspección y toques del simbolismo en múltiples ocasiones.

El movimiento parte del manifiesto iniciático —que funciona como prólogo— titulado, "Defensa de la poesía" y que tiene luego su continuación, "Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia" (2012); ambos funcionan como ejemplo de un estado de ánimo poético que rompe con algunas de las estructuras que marcan la estética más actual; en su caso, defendiendo una búsqueda de la claridad, desde la perspectiva de la que ya avisara Ángel González cuando indicó que la poesía es "claridad, significación potenciada" (1999: 66). Lo firman los integrantes fundacionales: Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde y Ana Wajszczuk a los que se han ido incorporando progresivamente otros poetas como Federico Díaz-Granados, José Carlos Yrigoyen o Nathalie Handal, entre una extensa nómina.

Como se ve, una polifonía heterogénea de voces de distintos países con un entusiasmo común: hacer "una poesía perfectamente entendible" (Poesía ante la incertidumbre: 9). Todos ellos muestran poemas claves de sus trayectorias en la antología de la que el Manifiesto funciona a modo de prólogo. En esta introducción los firmantes aclaran que, al pertenecer a una generación marcada por la incertidumbre, "creemos que es necesario hacer un alto en el camino, reflexionar, mirarnos a los ojos, establecer una cercanía menos artificial, más humana. La poesía puede arrojar algo de luz para alcanzar algunas certidumbres necesarias (2011: 7).

Porque "La poesía es un modo de ajustar cuentas con la realidad" (2011: 7), bien entendido que el arte tiene que conmover a través de la emoción en el uso del lenguaje. Y la poesía funciona como respuesta (o por lo menos como camino en la búsqueda perenne de respuestas) porque la emoción, lo coloquial, las conversaciones, lo frecuente y cotidiano vuelve a tomar relevancia y fuerza desde la perspectiva de Poetas ante la incertidumbre.

Desde esta postura desarrollan su planteamiento básico: la poesía ha de ser comprensible para cualquier lector y fundada en la emoción para engancharlo nuevamente a lo que significa leer poesía (2011: 8). Y, a partir de ahí se posicionan como grupo unido con un ideario claro: "Queremos mostrar nuestra desolación ante esta dinámica que nos parece destructiva para la poesía porque conduce, de manera inevitable, a su deshumanización" (2011: 9). Estos poetas no construyen su obra a partir de la ruptura con la tradición poética desarrollada en el siglo XX, sino que, desde la voz propia que poseen, aclaran sus deudas estético-literarias, fundamentalmente con la Generación de la Poesía Social (años 50-60) y de la Poesía de la Experiencia. Porque, como muy bien explica De Villena, a propósito la tradición:

> [...] no es un estorbo al artista —como pensaron algunos, a partir del Romanticismo— sino al contrario, un fuerte impulso estimulador de su propia creatividad. El artista tiene, ahora, más posibilidades que nunca, pero también —agregó— más peso. Por ello, si siempre el poeta ha tenido que saber enseñorearse de su tradición (la que eligiera) hoy tal dominio ha de ser más cierto, más largo y requiere hombros acaso más fuertes. La tradición nos obliga a elegir (1986: 23).

Queda claro, por tanto que no es una ruptura radical con la hasta hace pocos años dominante 'Poesía de la Experiencia', pero sí una evolución natural, un puente desde la tradición a sus experiencias personales

como poetas comprometidos con su momento histórico y, luego, desde sus experiencias al lector, porque "los poemas que duelen son de todos", escribe Fernando Valverde (2011: 117), siguiendo la senda de Machado que remarcara Ángel González:

> Machado no renuncia a expresarse a sí mismo; se limita a prescindir de lo que podría calificar de particulares o únicas a sus experiencias y vivencias, para transmitir lo que hay en ellas de general y compartido. Su poesía, al expresar lo que hay de común en él con los otros, expresa también a los otros (1999: 186).

Tal y como ya apuntara Derrida, la palabra es la desintegración de la identidad individual —que se consagra a la vez— en el lenguaje, para ser propiedad de todos (1989: 70 y ss.). Es esto, en sustancia, la reflexión de Bertolt Brecht, utilizada por Garry Thomson indicando que, para enseñar que hay que ver las cosas del mundo de forma distinta, hay que enseñarlo en las propias cosas claramente y conforme a lo que realmente son, sin interpretaciones y de manera concreta (1999: 53).

Se busca devolver a la humanidad el fuego sagrado de las palabras humanizándolo, haciéndolas comprensibles desde la emoción compartida entre autor-lector, desde la cercanía y sin perder su valor estético: "creemos en una poesía que además comunique, que diga algo, que porte sentido. Una poesía que conmueva y, en el mejor de los casos, estremezca, cimbre, cumpla con el rigor de lo poético" (2011: 12). Siguen los poetas la línea rilkeana fundada en la experiencia de la realidad para hacer cómplice al lector fortalecida y actualizada.

Porque, para ellos, la poesía es un espejo en el que se mira el lector, se reconoce y propicia la comunicación de la emoción. Citando a Margarit, coinciden plenamente en que "el límite de la poesía es el de la emoción" (2011: 8). Entre otras cosas porque, como ya decía Vicente Huidobro en el 'Prefacio' de Altazor, "Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía" (2008: 57). Se pretende hacer, por tanto, una poesía comprensible para el lector, útil para desarrollar la competencia literaria de las nuevas generaciones tal y como se ha demostrado en algunos trabajos recientemente publicados.

### *2.2. La Estética del Fragmento*

En un camino distinto tenemos a los poetas que, partiendo como los anteriores de la Experiencia (en su mayoría y desde una perspectiva

más generalista, téngase esto en cuenta), han avanzado hacia una conexión mayor con una recuperación de estéticas alternativas de corte más reflexivo, más radicalmente meditativo, en la línea de lo expuesto por Luis Antonio de Villena (1997) o José Luis García Martín (1999). Casi en la senda de Blanchot cuando afirmaba aquella boutade extraña pero plena de sentidos cóncavos: "la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición" (2005: 231).

Para los integrantes, en palabras de Juan José Lanz:

> [...] la poética fragmentaria es el resultado de la crisis múltiple que vive la sociedad posmoderna, heredada, sin duda, de la modernidad. [...] supone el desplazamiento de una poética mimética, por otra poietica, características de las estéticas creativas, que se arraiga en el origen del Romanticismo. Pero al mismo tiempo, también supone una concepción más dinámica de la realidad en una dimensión dialéctica. En segundo lugar, puede hablarse de una crisis, consecuencia de la anterior, de totalidad (2011: 15).

Para los autores que profundizan en esta estética, la obra literaria es un texto abierto "necesariamente inacabado, necesariamente incompleto, que se lanza como proyecto a la búsqueda de realización más allá de sí mismo, en los otros (Lanz, 2011: 15-16).

De todas maneras, sus autores no son ajenos a una tradición entendida de manera plural que, a veces, llega a ser incluso contradictoria y, en algunos casos, paradójica en sus afinidades electivas. Se trata, pues, de una poesía que busca su espacio intermedio entre la realidad y el silencio usando un lenguaje cuasi fragmentario, elíptico, donde el mundo interior se convierte en protagonista desde el debate entre el yo y ésa realidad mutable donde todo se mueve jugando con la frágil dualidad ausencia / presencia, estar / no estar...

Es, ya lo hemos dicho, una ampliación de la mirada hacia la carencia, lo fragmentario, las imágenes construidas desde la desesperanza existencial de una identidad común en crisis o la insatisfacción personal anhelante del cambio, pero partiendo de la herencia recibida de los -istmos de principios del siglo XX, con las peculiaridades naturales de la nueva generación y unas preocupaciones e intereses que quedan patentes en cada poética. Entre estos autores destacan el propio J. C. Abril, Rafael Espejo, Josep. M. Rodríguez, Abraham Grajera, Carlos Pardo, Luis Bagué, Ana Gorría o J. A. Bernier. Rafael Morales lo interpreta como una poesía desolada, un grupo de "poetas que seccionan el discurso y lo apartan del eje narrativo, lo hacen íntimo frente a la

totalidad, o hacen primar una yuxtaposición de imágenes con deudas con el ayer más difuminadas. Se avanza hacia adelante con la vista puesta atrás" (2003: 102).

Y de fondo, el silencio, "como revelador de la experiencia impronunciable" (J. C. Rodríguez, 2001: 217) como integrante de la construcción del poema. O sea, que el silencio, lo que el lingüista Gregorio Salvador llama el segmento cero, también forma parte básica del discurso. La palabra es finita, sí pero también recibe su valor por oposición —o en relación— al silencio que tiene una función en cualquier tipo de texto. Estamos ante un proyecto de indagación en la construcción poética que cuestiona todo —pasado, presente y futuro— desde una postura crítica con el mundo y con el ser humano que, sin atender a su conciencia, lo corrompe y lo destruye.

### *2.3. Los herederos del Neobarroco*

Mientras en España la poesía anda entre los hijos de la Poesía de la Experiencia que aceptan que vienen de ésa tradición y la adaptan, desde su voz personal a la sociedad en la que viven sin rechazarla por inválida (los españoles de Poesía ante la Incertidumbre) y los bisnietos de los -istmos, que se retrotraen a las vanguardias para reconstruir nuevamente el discurso poético, en Hispanoamérica la situación ha oscilado entre los herederos de la poesía conversacional que representan Ernesto Cardenal o Claribel Alegría. Es decir, allí como aquí la poesía camina entre 'Poesía ante la incertidumbre' y lo que Eduardo Milán ha denominado con su eficaz capacidad de síntesis "la orfandad que resplandece". O sea, los sucesores de la tradición Neobarroca, que "refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico (Sarduy, 1999: 1252). Para Perlogher ésta es la fundamentación:

> [...] poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al sujetar, desobjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia (1996: 20).

Es decir, una postura "emparentada con el barroco y el modernismo" (Sefamí, 2000: 422), marcada por las vanguardias y la experimentación asociada al postestructuralismo; y con cuatro características esenciales, desde el punto de vista de Jacobo Sefamí (2000: 420), que articulan al grupo:

> 1. Énfasis en el aspecto fónico del lenguaje como modo de acceder a las cosas.
> 2. Rebelión contra los sistemas centrados y simétricos.
> 3. Uso de múltiples registros del lenguaje (incluyendo el científico matemático y el biológico) aparte de las variedades dialectales. Es decir, dominar cuanto con mayor profundidad mejor el idioma. Es clave aquí la reflexión de José Kozer.
> 4. Uso de una sintaxis distorsionada que cumple una función meramente prosódica.

Pero hay que empezar diciendo que los nuevos poetas que no están en la línea conversacional, tampoco son ya claramente poetas "neobarrocos" entendido con las premisas de los fundadores del movimiento. Ha habido una clara transformación que ha llegado a la ruptura, en muchos casos, con aquellos padres literarios de los años ochenta y principios de los noventa para retrotraerse, también, a los -istmos. Curiosamente, como en España, pero con variaciones muy significativas.

Cuando menos es obvio un cierto distanciamiento formal del Neobarroco tradicional, pues se trata, a nuestro parecer de una poesía con un mayor grado de prosaísmo, más hermética, que resta protagonismo a la emoción (porque no pretende emocionar, seguramente) y con estructuras sintácticas bastante extensas en las que se mantienen, en bastantes casos, las influencias dialectales o los rasgos más propios de la nacionalidad del poeta. El corpus de poetas que se clasifican en esta línea no-conversacional desde un punto de vista heterogéneo es amplio y heterogéneo: mexicanos como Hernán Bravo Varela, Luis Felipe Fabre, Julián Herbert, Rocío Cerón, Eduardo Padilla o Alejandro Tarrab; poetas chilenos como Héctor Hernández Montecinos, Javier Bello y Paula Ilabaca; peruanos como Victoria Guerrero, Jerónimo Pimentel, Paul Guillén; ecuatorianos como Aleyda Quevedo, Luis Carlos Mussó y César Eduardo Carrión; nacidos en Santo como Domingo, como Frank Báez u Homero Pumarol; o de Puerto Rico, como Urayoán Noel; argentinos como Claudia Masin, Romina Freschi y Washington Cucurto; venezolanos como Jorge Vessel o Luis Enrique Belmonte,

panameños como Javier Alvarado, cubanos como Damarís Calderón, guatemaltecos como Alan Mills... entre otros muchos, participan activamente de esta poesía inestable, experimental, asociada a otras artes o disciplinas (performance, pintura, *mass* media) en busca de los límites comunicativos de la Literatura, deconstructiva en los esquemas tradicionales del lenguaje, metalingüística y metapoética, enlazada con la prosa y con la polifonía de voces característica también de algunos poetas fragmentarios españoles. Y sobre todo, con un alto grado de hermetismo en el que el autor lleva hasta a desvanecerse. El yo no gobierna el discurso, está dislocado elípticamente, si aplicamos las ideas de Sarduy (1974 y 1982).

Escribe Julio Ortega que "en el actual periodo posteórico, de mayor pluralidad y tolerancia, estos poetas no requieren ya adherirse a un solo modelo de lectura, a una estética dominante, y mucho menos a una opción monológica excluyente" (1997: 17). Efectivamente, volvemos a nuestra perspectiva: voces desarrolladas desde influencias heterogéneas y en un momento de fractura y de individualidad buscada. Y dice más el profesor Ortega, "Estos poetas escriben en una situación por demás fluida: les ha tocado el turno de la palabra en la transición que rehace su lugar, marginal y precario, en una cultura sin horizonte social articulado; donde sin embargo deben recuperar el valor de las palabras y albergarlas del derroche de sinsentido" (1997: 15). Pues exactamente ahí está la clave.

## 3. El canon está abierto

Efectivamente. En el siglo XXI, ya hemos avanzado que es imposible erigir un canon válido desde una sola perspectiva estética. La sociedad digital, las publicaciones, los intereses de los autores, la realidad de la sociedad 2.0 en suma, hacen que el lector tenga múltiples respuestas cuando busca poesía. Por eso, cualquier enfoque del canon hecho desde un planteamiento unipersonal está destinado al fracaso. Nadie puede leer tanto como se publica hoy. Sólo la unión de una mayoría los estudiosos de la última poesía puede hacer que atisbemos la poliédrica realidad de lo que hacen los jóvenes poetas hoy. Y entiéndase el sintagma joven poeta aplicado a personas que oscilan entre los treinta y los cuarenta y cinco años. Las razones son también diversas, pero creo que se puede resumir en que, actualmente, un poeta no alcanza ahora una madurez suficiente hasta no haber superado los treinta y cinco años por norma general. En el siglo XXI, no conozco aún ningún Claudio Rodríguez, por ejemplo, que sea capaz de escribir

*Don de la ebriedad* y ganar el Premio Adonáis con un libro iniciático pero de rotunda madurez a la tierna edad de dieciocho años.

Pero retomemos al meollo del asunto: cómo hacer un canon en la era digital; el antólogo eficaz es, en nuestra opinión, ante todo y sobre todo, un lector capaz no solamente de leer toda obra literaria que aparezca y pueda resultar representativa dejando a un lado sus prejuicios estéticos (o de cualquier índole); sino también de cualquier estudio teórico que, por acción u omisión, se ocupe del periodo que estudia o que quiere antologar. La razón la da el mexicano Alfonso Reyes: las antologías "marcan los hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia" (Reyes, 1948: 136). Por eso tienen la obligación de ser espejo de la realidad del momento concreto en que se producen (una antología nunca tiene una vida superior a los cinco, o como mucho, diez años, que es lo que tarda un autor valioso en que su obra evolucione, profundice y avance). Pero claro, eso vale para una antología, no para intentar dar una visión de conjunto; para plantearse un canon de lírica actual nadie puede abarcar el conocimiento de la pluralísima y rica poesía en español de este momento estético en que, los poetas de la última generación, los nacidos entre 1970 y 1985, están revelando lo que son capaces de hacer. Estamos hablando, de la poesía que se hace ahora mismo en Argentina, Belice, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, España, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Veintiún países unidos por el tesoro que es la lengua pero cada uno con sus particularidades, con sus voces y con sus estéticas dominantes llenas de originalidad propia. ¿Sería capaz una sola persona de hacer una selección que recogiese lo más relevante de cada nacionalidad, la voz personalísima de sus poetas, los matices de su idiosincrasia? Seguramente, no.

Por eso, *El canon abierto. Ultima poesía en español* (Sánchez García y Geist 2015) fue un proyecto que se construyó atendiendo a esa premisa fundamental de atender a la coralidad de voces de estudiosos que vienen estudiando en cada país cómo evoluciona la poesía de las últimas generaciones. Se buscó hacer un estudio global con la participación de ciento noventa y siete críticos adscritos mayoritariamente a ciento veinticinco universidades de los veintiún países de habla española a los que se suman los que, por cercanía e interés[1], tienen en las investigaciones de nuestra poesía un fértil campo de

[1] Aquellos en los que hay Centros Cervantes o bien grupos de investigación sobre poesía española.

estudio; cada estudioso hizo una selección de cinco poetas, a ser posible de un mínimo de dos nacionalidades, que para cada cual resultasen relevantes, significativos en cuanto a su modo de hacer poesía y con una clara proyección de futuro desde cada punto de vista. Se buscaba verificar la realidad literaria plural, con sus estéticas dominantes, las del centro y las periféricas, primarias y secundarias según el criterio de Even Zohar (1999: 23-52) con el ánimo de mostrar un estado de Literatura en el que convienen los autores más relevantes (según el juicio de los ciento noventa y siete estudiosos consultados y por el orden estricto de votos) de las estéticas que marcan la senda en la poesía del siglo XXI. Desde el punto de vista crítico en el estudio se constata que hay representantes de todas las estéticas, corrientes y grupos del panorama literario actual que hemos anticipado. Se percibe en la muestra cuál es la voz hegemónica, el grupo con más relevancia e interés en español y los grupos secundarios con los representantes más destacados a juicio de quienes participaron.

Con esos datos en la mano, tomamos clara conciencia de que teníamos la muestra más fiel y real de lo que está sucediendo en este momento en la nueva poesía en español al margen de los intereses nacionales/nacionalistas, de influencias o de marketing. Se trataba, fundamentalmente, de poner orden en esta biblioteca amplísima que es la poesía contemporánea. Y el resultado fue éste volumen citado, *El canon abierto. Última poesía en español*, donde, tras la verificación de un notario para evitar futuras suspicacias que validó, voto a voto, cada aportación, se constató quiénes son, realmente, los autores que más interés suscitan en la crítica especializada actual. Y el resultado sorprendió a todos. Incluidos a los responsables, el Dr. Geist y yo misma. Porque, frente a selecciones digamos homogéneas estéticamente y a monográficos nacionalistas, aquí se percibe la heterogeneidad de los gustos críticos. Así, el ranking de los cuarenta primeros poetas, por orden de apoyos, lo componen: Fernando Valverde (España), Raquel Lanseros (España), Jorge Galán (El Salvador), Elena Medel (España), Alí Calderón (México), Andrés Neuman (Argentina), Federico Díaz Granados (Colombia), Andrea Cote (Colombia), Ana Merino (España), Lucía Estrada (Colombia), Xavier Oquendo (Ecuador), Álvaro Solís (México), Carlos Aldazábal (Argentina), Sergio Arlandis (España), Antonio Lucas (España), José Luis Rey (España), David Cruz (Costa Rica), Victoria Guerrero (Perú), Yolanda Castaño (España), Pablo García Casado (España), Josep María Rodríguez (España), Daniel Rodríguez Moya (España), Frank Báez (República Dominicana), Javier

Bello (Chile), Luis Enrique Belmonte (Venezuela), Hernán Bravo Varela (México), Gabriel Chaves (Bolivia), Catalina González Restrepo (Colombia), Roxana Méndez (El Salvador), Julián Herbert (México), Héctor Hernández Montecinos (Chile), Aleyda Quevedo (Ecuador), Erika Martínez (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Javier Alvarado (Panamá), Luis Felipe Fabre (México), Mijail Lamas (México), Mario Meléndez (Chile), Urayoán Noel (Puerto Rico) y Luis Bagué (España). Como se ve, el resultado es, en mi opinión, revelador de lo que está pasando con las nuevas generaciones de poetas en nuestra lengua: el concepto de generación debe interpretarse como una realidad policéntrica. Ni España es ya la metrópoli que marca la tendencia ni en Latinoamérica se responde a una única verdad poética, sino a dos. Por fortuna para todos. Y eso, *grosso modo*. Se percibe claramente que vivimos un momento de riqueza poética singular en un mundo globalizado (galaxia global lo llama Scarano [2014: 19] con su habitual acierto), abierto y con clara influencia de la poesía anglosajona para las nuevas generaciones. Estamos en un momento en que se está instalando un concepto más globalizado de la Literatura, más universalista en el que, aparte de las peculiaridades específicas inherentes a las nacionalidades, hay un deseo de romper las fronteras para construir una nueva manera de entender la poesía y de establecer las bases para un canon, bastante más amplio, más abierto en su forma de mirar la poesía. Lo demuestra el hecho de que el grupo que responde a ese planteamiento trasatlántico y abierto, que ha concitado autores de ambas orillas del Atlántico, como es "Poesía ante la incertidumbre"· haya logrado una visualización crítica importantísima, infinitamente superior, tal y como se ve con los datos, a las otras dos tendencias: los autores de la "Estética de Fragmento" y los herederos del Neobarroco latinoamericano. ¿La razón? Que han concitado apoyos de ambas orillas al estar su obra publicada en diferentes ediciones que han interesado a los estudiosos (en el momento que se escribe este artículo, hay catorce ediciones en diferentes países de Poesía ante La Incertidumbre, incluidas sus traducciones al inglés y al italiano). Ya lo avisaba José Emilio Pacheco: "Poesía ante la Incertidumbre es "una nueva poesía transatlántica como no se veía desde hace un siglo en los tiempos del modernismo" (2011: 62). Por eso, para intentar hacer una suerte de canon de los primeros años del siglo XXI, ya no resulta válido fundarse en la propia intuición de un crítico/antólogo al modo que hiciera Bloom con *El canon occidental*. La realidad literaria que afrontamos los estudiosos de este tiempo tan rápido y cambiante es

otra bien diferente y responde a una perspectiva más poliédrica donde la interculturalidad en la construcción discursiva del poema es una clave que hay que tener muy en cuenta. Por eso la mirada tiene que ser, obligatoriamente, mucho más amplia, mucho más diversa. Infinitamente más abierta, más universalista. Y, obviamente, más plural.

## Obras citadas

Abril, Juan Carlos. *Deshabitados*. Granada: Diputación Provincial, 2009.

———. "Hacia otra caracterización de la poesía española actual", en *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, eds. Luis Bagué Quilez y Alberto Santamarina. Madrid: Visor, 2013. pp. 35-48

Aparicio, Pablo. "Daños (co)laterales. ¿La literatura como acto de habla?". *Poéticas. Revista de estudios Literarios*, 1, 2016. pp. 73-92.

Bajtín, Mikhail M. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Culler, J. *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1975.

Derrida, Jacques. *La escritura y la experiencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Even-Zohar, Itamar. "Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas", en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (ed.), Madrid: Arco Libros, 1999.

García Montero, Luis. *Un velero bergantín*. Madrid: Visor, 2014.

González, Ángel. "Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado", en VV. AA., A*ntonio Machado*. Madrid: Alfaguara, 1999.

Gorría, Ana (2013). "Notas sobre la grafía, el ánimo y la voz", en *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, eds. Luis Bagué Quilez y Alberto Santamarina. Madrid: Visor, 2013. pp. 93-102.

Huidobro, Vicente. "Prefacio", en *Altazor*, ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 2008.

Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*, Granada: Comares, 1996.

Lanz, Juan José. "Para una poética del fragmento", en *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, ed. Juan Carlos Abril. Granada: El Genio Maligno, 2011.

Lotman, Juri M. *Text within a text. Soviet Psychology*, 26, 1988. pp. 32-51.

Mignolo, Walter (1994-1995). "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", en *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, C. Rincón y P. Schumm (eds.), 23-36. *Nuevo Texto Crítico* 14/15 [monográfico].

———. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)", en *El canon literario*, Enric Sullá (ed.). Madrid: Arco-Libros, 1998. pp. 237-270.

Ortega, Julio. *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. México: Siglo XXI (Comp. 1997).

Pacheco, José Emilio. "Poesía ante la incertidumbre". *Proceso*, 1810, 10 de julio de 2011. p. 62.

Paz, Octavio. "Poesía y poema", en *El arco y la lira*, México: FCE, 1972.

Perlongher, Néstor. *Caribe transplantino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Pozuelo Yvancos, José María. "Canon: estética o pedagogia". *Ínsula*, 600 (1996): 3-4.

Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.

Sánchez García, Remedios y Anthony Geist. *El canon abierto. Última poesía en español*. Madrid: Visor, 2015.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

———. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

———. Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Scarano, Laura. "Poéticas de lo menos en la galaxia global". *Ínsula*, 805-806 (2014).

Sefamí, Jacobo. "Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana", *en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Sevilla Arroyo, Florencio y Carlos Alvar Ezquerra (oords.), 1998.

Sullá, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.

Thomson, Garry. Introducción a *Brecht*. Madrid: Akal, 1999.

VV. AA. *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor, 2011.

———. (Poetas ante la incertidumbre): "Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia". *Los Torreones. Revista de Poesía*, 1 (2012): 98-102.

Villena, Luis Antonio. *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.

# Erri de Luca, ciudadano de la lengua italiana

Fernando Valverde
Emory University

*Recibido: 12 de noviembre de 2017* *Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Erri de Luca (Naples, 1950) is one of the most influential authors of twenty-first century Italian literature. This article analyzes his poetic work, with its strong social commentary. From his childhood memories, bound to the memory of his mother, to a poetic work heavily influenced by ancient Hebrew tradition, his poetry offers a sampling of cultural diversity that flows toward the universal from the music of the Italian language. Erri de Luca takes the traditions of ancient culture and European poetry to explain the present-day world with its conflicts and tensions, be it the drama of immigration or the Balkan wars.

**Key words:** Erri de Luca, Italian poetry, Balkans, Bible, immigration, mountaineering, Second World War, Naples, No-TAV.

**Resumen:** Erri de Luca (Nápoles, 1950) es uno de los autores más influyentes de la literatura italiana del siglo XXI. Este artículo analiza su obra poética, de fuerte contenido social. Desde los recuerdos de su infancia, ligados a la memoria de su madre, hasta una obra poética muy influida por la tradición del hebreo antiguo, su poesía es una muestra de diversidad cultural que fluye hacia la universalidad desde la música de la lengua italiana. Erri de Luca toma como tradición la cultura antigua y la poesía europea para explicar el mundo actual con sus conflictos y tensiones, ya sea el drama de la inmigración o las guerras de los Balcanes.

**Palabras clave:** Erri de Luca, poesía italiana, Balcanes, Biblia, inmigración, montañismo, Segunda Guerra Mundial, Nápoles, No-TAV.

El lugar y el tiempo en el que llegamos al mundo nos condicionan para siempre, nos sentencian a un destino, si es que el destino existe y es un lugar adonde ir. Habría resultado muy difícil imaginar que la estación de llegada de un napolitano nacido a mitad del siglo XX, que abandonó la escuela para trabajar como obrero y conductor de camiones, era convertirse en el escritor italiano más leído en la actualidad.

El siglo de los balcones, como lo llama De Luca, colocó a Nápoles bajo los bombardeos y destrozó la juventud de su madre, pero también levantó una visión del mundo única, poderosa, en la que todavía quedaba espacio para el idealismo e incluso para creer en los otros. Durante el siglo XX, la gente de Nápoles salía a los balcones para hablar. Los jóvenes paseaban para ver a las muchachas asomadas, mientras hacían punto y fingían no darse cuenta de que las observaban. Sólo los domingos iban a pasear, de camino a la iglesia, y entonces era conveniente ser mucho más precavidos. A nadie se le habría ocurrido silbar, ni guiñar un ojo, ni mucho menos declararse. Sin embargo, desde los balcones sucedían las miradas y se construía la vida, eran por tanto el lugar en el que las cosas importantes acontecían y se revelaban. La abuela de Erri de Luca se prometió en un balcón. Su madre, un verano después de la guerra, salió a otro balcón con unos amigos y conoció al hombre con el que se casaría.

Desgraciadamente, desde un balcón de Roma, el del imponente Palazzo Venezia, Mussolini declaró la guerra a Gran Bretaña y a Francia el 10 de junio de 1940, a los vítores de miles de italianos que se reunían en la plaza. En aquel mundo lleno de contradicciones, capaz de la sutil delicadeza de las miradas furtivas y del horror, incluso de la más macabra combinación de ambas, Erri de Luca nació el 20 de mayo de 1950.

Durante los años de la infancia, pasaba nueve meses encerrado en las estrechas calles de Nápoles, que nunca fue una ciudad para niños. Los otros tres veraneaban en la isla de Ischia donde lo primero que se hacía era quitarse los zapatos. “La libertad era andar descalzos y la fórmula de la libertad, el callo que se formaba en el pie y que me permitía correr sin sentir nada”. La libertad coincidía con una isla en la que podía mirarse el horizonte en todas las direcciones posibles, donde la vista podía perderse en el infinito. Sin embargo, en Nápoles apenas era posible mirar cinco metros hacia la casa de enfrente. Los ojos sucumbían entre los callejones, en los muros, contra una puerta o en una ventana cerrada. Por el contrario, las voces atravesaban, cruzaban el aire y se clavaban encontrando todas las rendijas. En un

poema titulado *Subían*, incluido en su libro *El huésped empedernido* (2008), De Luca explica la importancia de las voces durante el siglo XX, hasta el punto de haber sido suficientes, vanos testimonios, para la condena de miles de inocentes. Por el contrario, hoy estamos en el siglo de la bella vista, de las gafas de sol y los tapones en los oídos, un siglo en el que si alguien grita por la calle puede ser detenido por loco.

El ansia de libertad de aquel joven y el sobrenatural desarrollo del oído fueron construyendo un camino seguro hacia la literatura. Sólo hacía falta añadir un ingrediente indispensable, el asombro. Y el joven Erri se asombraba continuamente con casi todo, incluso con una cierta ingenuidad que como adulto le avergüenza.

Si regresa la vista hacia su infancia, además del pudor que le hace empequeñecer, Erri de Luca reconoce que fue en ella en la que se determinó su personalidad y la de todas las personas que con el tiempo ha sido. "Quise recordarme cuando tenía diez años. Más que sus ojos, es la mirada. Pero no sólo la mirada, los cinco sentidos y el más importante de todos, el oído. Todas las historias del mundo han llegado a través de lo escuchado. Aquel niño tenía toda la experiencia del mundo y al envejecer esa experiencia se ha visto reducida, no aumentada" afirmó cuando publicó *Los peces no cierran los ojos* en 2012.

"La infancia para mí contiene la unidad integral de la persona humana. Creciendo se pierden los pedazos. Un niño, una niña, tiene todas las posibilidades, pero con el tiempo esas posibilidades se reducen, se restringen a una; todas las demás desaparecen", asegura. Desde su análisis, que habría firmado Jorge Manrique, se intuye en el poeta a una persona que vive en el pasado, si bien su experiencia vital y su propia poesía reconvierten esta impresión en la suave amargura de quien añora el pasado con todas sus historias, como el tiempo del descubrimiento, de un mundo nuevo que ahora vemos envejecido pero que nos exige avanzar.

De aquellos veranos de la infancia, De Luca recuerda con especial cariño uno, aquel en el que por vez primera podía contar su edad con dos cifras. Un día, en la playa conoció a una niña, una joven lectora que parecía tener algunas certezas sobre el mundo. Con ella entabló una de sus primeras amistades, atraído por su delicadeza, por su condición de extraña entre los otros niños, tan semejante a él. Durante aquellas conversaciones estivales Erri de Luca descubrió su idea de justicia, que iba a consolidarse en él marcándolo de manera definitiva. Al contrario que su joven amiga, aquel niño no compartía la idea de que un delito o daño pueda ser reparado con un castigo, porque el castigo no va a curar

las heridas de la víctima. Esa curación sólo corresponde al cuerpo, que de manera sabia es capaz de curar o de matar.

La experiencia de aquel verano, narrada con brillantez en *Los peces no cierran los ojos* (2011), iba a ser uno de los pilares sobre los que construir la visión del mundo de alguien que sin deseo de venganza, sí que iba a ser capaz de desafiar el orden establecido en busca de un ideal de justicia que va asociado a la igualdad: "La justicia en abstracto, como concepto, no existe. Existen relaciones de poder, de fuerza, entre los contendientes, que son los que van a decidir el grado de justicia de ese momento concreto. La justicia es la fotografía del momento de las relaciones de poder entre dos contendientes", afirma.

Pero volvamos a Nápoles y a su tiempo. De Luca nació pocos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Durante su niñez escuchó muchas veces la historia de aquellos días, que por otra parte había quedado marcada en el paisaje urbano. Nápoles fue bombardeada con especial crudeza. Su madre recordaba la angustia de aquellos días en los que había que dejar la casa para ir a los refugios durante los bombardeos. En los refugios los napolitanos se lamentaban y maldecían a los aviones americanos por no bombardear Roma y terminar de una vez por todas con la guerra. Entonces, en Nápoles se creía que el único motivo por el que no se bombardeaba Roma era por la presencia del Papa. Un día, la radio transmitió la ansiada noticia. Roma había sido bombardeada. La gente se echó a la calle para celebrarlo y su madre descubrió lo mismo que su hijo iba a comprobar por sí mismo quince veranos después. El bombardeo de Roma fue uno de los recuerdos más amargos de la guerra para su madre, aquel momento en el que los suyos, que sabían lo que se sentía durante un bombardeo, que habían visto la destrucción y la muerte frente a sus ojos, fueron capaces de celebrar que las bombas estuvieran cayendo ahora sobre otros compatriotas.

Todas esas historias llegaron al oído de Erri de Luca en un dialecto, el napolitano. Un dialecto italiano con giros españoles, como sucede con la ciudad que no olvida su pasado español. De esta forma, Erri de Luca fue construyendo desde el oído su pensamiento, incluso su nacionalidad. Ciudadano de la lengua italiana, como se ha declarado en innumerables ocasiones. También ciudadano de Nápoles, un lugar donde nacer y crecer agota el destino. "Vaya uno donde vaya, ya lo ha recibido como dote, mitad lastre, mitad salvoconducto. Cuando nací, Nápoles era la ciudad con mayor mortalidad infantil de Europa. Los niños debían justificar su vida yendo a trabajar con cinco o seis años.

No ha sido una ciudad madre sino una ciudad causa. Yo soy uno de sus efectos", explica (Rodríguez Marcos 2012).

Nacer en una sociedad tan condicionada fue decisivo en la configuración de lo que él denomina como inteligencia psicológica. "Para mí la psicología todavía no ha sido inventada. Me gustan los filósofos presocráticos, los que explicaban cómo está hecho el mundo. Cuando llegó Sócrates y dijo *conócete a ti mismo*, ya no me importó más. La psicología sería lo que sucede dentro de mí". Pese a ello, lo que sucede fuera no deja de asombrar a De Luca; las caras de la gente, la vida que está más allá, todo es objeto de su curiosidad y fuente de su asombro hasta el punto de haberse formado a sí mismo, guiado por ese asombro como el que sigue la luz de un faro en dirección a la tierra desconocida, pero firme acaso.

En el camino de la poesía, Erri de Luca iba a toparse con más preguntas que respuestas, pero también con iluminaciones tan inusuales como el encuentro con la belleza. Ante ella supo que ya la había conocido antes, mucho antes, porque fue esparcida con generosidad en Nápoles. "Para quienes somos de Nápoles la belleza no es un panorama, un adorno, no es decoración, sino la fuerza ceñida a la energía del suelo que puede hacernos saltar por los aires en cualquier momento a través de terremotos y erupciones. La belleza para nosotros tiene esta indiferencia e ingobernabilidad". Para el poeta, la belleza es una fuerza presente en la creación, que ha sido introducida a conciencia, como contrapeso a toda destrucción, a todo el desperdicio del mundo: "no existe un momento de la creación que no tenga ese grano de belleza y contradicción opuesto, contrario a la disipación y a la destrucción".

También lo creyó de ese modo la poeta rusa Marina Tsvetáyeva que, empeñada en mirar la verdadera dimensión de la realidad desde el entusiasmo humano, ella que descendió al infierno de los hombres, observó las tensiones que conforman el equilibrio. "Más allá de la atracción terrestre existe la atracción celeste", escribió Tsvetáyeva refiriéndose a la gravedad y a aquello que la contradice. Del mismo modo que existen fuerzas que empujan hacia abajo existen otras que empujan de abajo hacia arriba: la corriente que asciende de una pared al sol, las mareas, el fuego, una erupción, y por último la más hermosa de las formas de la naturaleza, el árbol. Para Erri de Luca, resulta más que evidente que para que exista la gravedad es necesario que exista la "atracción celeste".

Se hace difícil imaginar a un operario de la FIAT o a un conductor de camiones leyendo a Marina Tsvetáyeva, estudiando hebreo antiguo

y traduciendo la Biblia. Pero es que además, el siempre contestatario Erri de Luca iba a aprender en solitario el swahili, que se habla en Kenia y Tanzania. El napolitano parecía decidido a arruinar todos los prejuicios vertidos sobre la clase obrera desde que con dieciocho años abandonó el Liceo Francés y se marchó a Roma, donde iba a integrarse en el movimiento revolucionario *Lotta Continua*, surgido en 1969 tras una escisión en el seno del Movimiento obrero y estudiantil de Turín que había estallado en la universidad y en la FIAT. *Lotta Continua* se distinguía de los demás grupos de extrema izquierda por la radicalidad de sus acciones, su heterodoxia e incluso por la crítica a los regímenes comunistas.

De aquella lucha le queda sobre todo la amargura de un pasado incumplido y de muchos compañeros en las cárceles. También la sensación de haber tenido suerte, de que otros descuentan los años en prisión por él. Terminada la revolución fallida, fue albañil en Francia, voluntario en África, conductor de ayuda humanitaria en la guerra de Bosnia y empleado de la industria metalúrgica como operario de la FIAT. De Luca afirma rotundamente haber formado parte de "la última generación revolucionaria". "En estos días, las revoluciones sólo son posibles en Siria o el norte de África, pero la revolución es efecto de unas condiciones materiales que en nuestra sociedad no se dan". Por eso, se siente como un huésped en una sociedad con la que ya no se reconoce porque es consciente de su pertenencia a una generación que ha sido derrotada, como él mismo afirmaba en una entrevista.

Erri de Luca comenzó a escribir para darse compañía, pese a que muchos han interpretado su escritura como un acto político. "Cuando nos encontramos en circunstancias particulares, como una dictadura o la censura de la libertad de expresión, las palabras tienen un peso diferente y también el simple relato puede ser político. Es decir, tener el efecto de resistencia contra la tiranía, porque son circunstancias particulares en las que la palabra aumenta de valor. Normalmente la palabra, al menos la mía, es para hacer compañía a las personas"(De Luca 2016). La resistencia del escritor ante una sociedad que margina y machaca al débil, al que no ejerce poder.

Han sido muchas las veces en las que las palabras de otros poetas han acompañado a Erri de Luca en cualquier parte: en un camión, haciendo la ruta a Sarajevo, o en un hotel de Belgrado, mientras las bombas devastaban la ciudad. En la Sarajevo asediada, los poetas hacían el turno de noche para impedir el secuestro del corazón del mundo. Erri de Luca acudió a alguna de esas lecturas invitado por el poeta bosnio

Izet Sarajlic. No había luz eléctrica. Se llegaba en la más completa oscuridad y entonces sucedía un milagro, las sílabas corrían tan rápidas como una bala y al ritmo de las granadas era posible olvidar lo que sucedía, sentirse parte de una resistencia heroica. Algunos leían y otros decían sus versos de memoria. Sarajlic recibía a los invitados: "Bienvenidos a la más grande cárcel de Europa". En medio de todo aquello la poesía les acompañaba.

Unos años después, en el mes de mayo de 1999, los belgradenses escrutaban el cielo con la esperanza de que nada sucediera, hasta que el suelo explotó. En una ventana sin cristales del Hotel Moskva, Erri de Luca tenía como única compañía dos versos de Mandelstam: "Esta noche irreparable / y para nosotros todavía clara". Sin ellos, asegura, habría quedado irremediablemente muerto. Mientras tanto, en uno de los puentes, alguien caminaba acompañado por Hölderlin. "Donde crece el peligro, crece también aquello que puede salvarnos". El poeta alemán había muerto un siglo y medio antes, pero allí estaba, como arma antiaérea, como salvoconducto.

Acompañado por la poesía, tan necesaria en tiempos de guerra, la última en arder en las bibliotecas de los inviernos infinitos, Erri de Luca fue construyendo una visión personal desde la tradición antigua a la más contemporánea, desde el río Jordán a las estepas de Siberia, acompañado a veces por la historia de Babel y otras por Anna Ajmátova.

Acompañado siempre, porque Erri de Luca dice no haber sufrido nunca de falta, sino de presencia. "Cuando escribo llegan personas que ya no están aquí y que me visitan. Para mí la escritura es una convocatoria de ausentes. Por ejemplo, mi padre, aunque no esté aquí preside mi escritura". Cuando se sienta a escribir, el poeta convoca a los ausentes que se fueron a esconder en otro lugar al que no puede ir. "Los obligo a estar conmigo otra vez. Escribo una historia en la que ellos están por segunda vez juntos. No hay una tercera vez: la escritura cierra las cuentas con los ausentes. Ya sólo queda otra posibilidad de encontrar a los ausentes, en el sueño, pero esas son visitas que no se pueden programar. Llegan de vez en cuando y me hacen compañía durante días. Con la escritura logro anticipar estos encuentros, hacerlos más frecuentes y que duren más tiempo".

En sus poemas caminan los convocados ausentes, dialogan con el poeta y dejan su aliento y sus pasos en los mismos lugares por lo que alguna vez estuvo. Valga como ejemplo el poema "Coincidencia con el padre", perteneciente a *El huésped empedernido* (2008), en el que

relata una tarde de verano en una plaza, a la salida de un restaurante. Al mirar la puesta del sol en el horizonte, supo que su padre había estado allí, con los pies en el mismo lugar, sobre la misma loseta. Aquel hombre era joven y se había alistado como soldado alpino, para no tener que luchar en Italia contra los norteamericanos. Lo destinaron a las montañas de Albania. "Nunca me lo contaste", le dice sin reproches a su padre en el poema.

La poesía de Erri de Luca parte siempre de algo acontecido en la realidad, ya sea una experiencia personal o adquirida mediante la literatura. Su intención es resultar verdadera, porque la invención le parece "un abuso de confianza". En su deseo de beberse la vida en pocos tragos, Erri de Luca acabó muchas veces en lugares por los que la muerte pasaba con demasiada frecuencia. En Tanzania, colaborando con una ONG, contrajo la malaria. En los convoyes de ayuda humanitaria de Bosnia cada control era un lugar en el que el futuro podía romperse. Bajo el cielo de Belgrado comprendió el azar de la metralla y los cristales. De Luca observó la desgracia de cerca, la padeció en el otro como una huella en la nieve, y nunca creyó en el perdón. "Yo no tengo capacidad de perdón: no sé perdonar, ni siquiera hacerme perdonar". Para explicarlo, algunas veces repite una vieja historia *yiddish* en la que un viejo sabio es invitado a Varsovia. Durante el viaje, después de varias horas caminando sube a un tren. Se encuentra agotado y aunque se trata de un hombre mayor, algunos de los pasajeros lo tratan mal. Al llegar a la sinagoga esos mismos pasajeros lo saludan con reverencia y le piden disculpas. El viejo sabio les contesta que le encantaría poder perdonarlos, pero que no puede hacerlo porque el hombre al que maltrataron no es él. "La injusticia que cometes no se puede reparar, pero cada vez que vuelves a no cometerla es como pedir excusas a quien iba en aquel tren", aclara el poeta italiano.

Imposible el perdón, queda la posibilidad de la memoria, porque el hombre sin memoria se enfrenta a un precipicio. De esa memoria participa la literatura, pero no tanto el escritor, para el que la memoria, cree De Luca, tiene reservado un lugar secundario. "No doy crédito a los escritores, sino a sus relatos".

En su empeño por desacralizar el oficio del escritor, De Luca compara su trabajo con el de un zapatero. "Para mí ser escritor es una manera de hacer compañía a la gente. Me gustan los libros y las historias, no los escritores", ha dicho también. Además, se considera capaz de separar su yo lector de su yo escritor hasta el punto de que

ninguno de los dos influya o participe del otro. De este modo, el autor se anula, ya sea él mismo o un autor ajeno.

> Algunos libros han tenido influencia en mi estilo de lector, me han hecho conocer la juventud de aquellos que llegaron antes que yo. Como escritor, ignoro la parte de mí mismo que lee libros. Leo las historias como lector y no como colega del autor. Cuando leo me disocio completamente de mi parte de escritor, así como me disocio del yo lector cuando escribo. De esto se deduce que soy bastante disociado (Tirri 2016).

Entre todas las obras, en África sólo había una para leer: la Biblia. "No soy creyente, un creyente es alguien que le habla de tú a la divinidad, sea para rezar o para blasfemar". Su interés por la Biblia tiene como punto de partida un encuentro fortuito. La hojeó y le gustó. "Hasta entonces no había tenido interés alguno por las escrituras, estaba harto de historietas. Sin embargo, el Antiguo Testamento no tenía nada que ver con la literatura, no quería cautivar al lector ni hacer que se identificara con sus circunstancias. ¿Quién va a identificarse con Noé o Abraham? Por eso me gustó, porque el lector no importaba nada. Yo entonces necesitaba esa distancia y leer cada a mañana las sagradas escrituras comenzó a ser como internarme en el desierto".

Después de su encuentro en la mañana con la antigüedad, Erri de Luca cierra el libro para convertirse en un contemporáneo. Después, en su poesía, en el momento de escribir, también lo visitan las historias de sus paseos por el desierto. Su primer libro de poemas, *Obra sobre el agua* (2002), empieza en el momento de la creación, cuando se pronuncia el "Leí or", hágase la luz, en el verso tercero. Desde esa primera iluminación, en sus versos serán permanentes los acercamientos al Antiguo Testamento, ya sea a las orillas del Nilo repletas de ahogados o ante la tempestad que reclama a Jonás por no cumplir los designios de la divinidad.

Erri de Luca, un apasionado de la escritura sagrada, se siente fascinado por el hecho de que en un pequeño pueblo del Mediterráneo, pequeño e insignificante, aquella noticia tuviera la fuerza de revocar todos los ídolos y toda la divinidad precedente. "No creo que Livingston que buscaba el origen del Nilo fuera más apasionado que yo, que cada mañana entro en esa lengua antigua que contiene toda la noticia del monoteísmo".

La divinidad, que fue dicha a viva voz, perteneció durante un tiempo a la lengua hablada. Un tiempo en el que la renuncia a la imagen fue la

ley, con el propósito de conceder todo el protagonismo a la palabra, porque aquellas palabras tenían un poder, hacían venir las cosas, lo que se anunciaba ocurría. Hoy, por el contrario, las palabras apenas valen nada, se han vuelto insignificantes. En otro tiempo pronunciar una palabra implicaba cierta responsabilidad. Por el contrario, en nuestros días las palabras son pronunciadas en vano una y otra vez sin que nada suceda.

Hoy tampoco es sencillo encontrar palabras que conduzcan a un desierto. La palabra dejó hace mucho tiempo de ser sagrada, se desgastó en el lenguaje político y en la publicidad. Esta desacralización de la palabra hace que De Luca prefiera refugiarse en el hebreo antiguo, en la seguridad de sus palabras que contienen verdades, que no pueden ser pronunciadas en vano. Por eso cada mañana se interna en el desierto, consciente de que se trata de un laberinto en el que no se conoce la mejor dirección. Para él esa es la libertad, lo que esperaba a Moisés en el desierto, sus cuarenta y dos etapas con el pueblo de Israel. No es un trazado, ni una vía de tren, la libertad es un *sbaraglio*, una ruina, un fracaso.

Conviene entonces preguntarse también sobre lo que es la felicidad. En *El día antes de la felicidad* (2014), el escritor napolitano explica que la felicidad es algo que no se puede fundar en nada, ni en una ciudad ni en un amor, porque llega de forma imprevista y dura poco. "La felicidad es un regalo, no un proyecto", sentencia.

Despojada la importancia del destino, De Luca habría salido a buscarlo por los callejones de la vida y de la muerte. Si durante las mañanas lo buscaba en el desierto, durante el resto del día trataba de reencontrarse con él en las montañas. Al contrario que los profetas, De Luca nunca ha recibido orden alguna de la divinidad, pero disfruta subiendo a la montaña como forma de distanciamiento, no como acercamiento a la cima o a lo celeste. Escalar le ayuda a tomar distancia. Su fascinación por el alpinismo le llevó a publicar un libro con Nives Meroi, una de las tres mujeres que han ascendido siete de los catorce *ochomiles*. *Tras las huellas de la nieve* (2005) recoge sus conversaciones, si bien muchas de ellas quedaron contenidas en sus poemas, especialmente en sus dos últimos libros *El huésped empedernido* (2008) y *Rarezas de la providencia* (2014). La cima en la obra de Erri de Luca nunca se representa como un fin, tal vez por su propia experiencia como alpinista. Para el escalador la cima es en todo caso la mitad del viaje, enfrentarse al peligro de la ascensión no garantiza el regreso a casa y el distanciamiento en De Luca nunca supone una ruptura, por mucho

que se tense en su obra la cuerda con el mundo, el escritor prefiere la realidad al viento que soplaba antes de que fuera nombrada la luz. Clara muestra de ello es su poema "Lupa para sellos", del libro *El huésped empedernido* (2008), en el que reconoce que alguna vez ha tenido el pensamiento de saltar afuera del mundo y en el que avisa a quienes puedan tener ese impulso de que el salto es demasiado grande, porque el hombre es demasiado pequeño en la inmensidad de todo.

Su amor por la montaña y por los otros, la impotencia que lleva a algunos a saltar y a otros a rebelarse, le llevó a pedir el sabotaje de la línea de tren de alta velocidad entre Turín y Lyon en septiembre de 2013. "El TAV ha de ser saboteado. Para eso precisamente sirven las cizallas: son muy útiles para cortar las verjas. Las mesas de negociación del Gobierno han fracasado. El sabotaje es la única alternativa", fueron sus palabras, a raíz de las cuales la empresa francesa LTF, encargada del proyecto ferroviario, decidió demandarlo por un delito de incitación a la violencia. La fiscalía de Turín pidió que el poeta ingresara en prisión, pero la presión internacional fue decisiva para que finalmente fuera absuelto. En su defensa reivindicó su derecho a la palabra contraria, al uso libre del término "sabotaje". Resulta terrible y una muestra del cinismo de nuestro tiempo que quienes iban a vaciar las montañas de amianto amenazando la salud de miles de personas demandaran a un escritor por incitar a la violencia.

Este episodio, que ha ocupado más de dos años de la vida de Erri de Luca, tuvo una gran difusión mediática, aunque en su historia empieza a ser algo que le agota y que sirve para mostrar una imagen simplificada del escritor. Sobre el proceso y todo lo ocurrido publicó el libro *La palabra contraria* (2015) en el que explica las razones que le llevaron a unirse al movimiento social No-TAV que lucha en el valle de Susa, al noroeste de Italia, contra el trazado de ese tren a través de los Alpes.

Repetida una y mil veces la imagen del escritor capaz de alzarse contra los poderosos, del hombre que defendió su derecho a opinar diferente, lo que queda en la poesía de Erri de Luca es la seguridad de que el poeta siempre ha estado del lado de los perseguidos, ya sea en los Alpes, en los Balcanes, en África o en cualquier otro lugar del mundo.

Tal vez por ser de Nápoles, en el que la esperanza era un barco y el día anterior a la felicidad era el día previo a un viaje, desarrolló esa simpatía suya por quienes miran al futuro al borde de un abismo, alejados de la fantasía del contrato social. En esa actitud vital que

tanto recuerda a la del poeta granadino Federico García Lorca. "Yo creo que el hecho de ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro" (García Lorca 1931), aseguró Federico en 1931.

Como napolitano nacido en 1950, De Luca forjó una personalidad que puede leerse en sus profundos ojos azules. El niño delgado aprendió de la calle las leyes de la calle que se suponían por encima de cualquier norma del mundo. Y fue allí donde se hizo ciudadano de la lengua italiana, su única patria y residencia, de la que nunca podrá padecer un exilio o expulsión. De pequeño, tenía un diccionario en el que buscaba las palabras que no entendía. Algún tiempo después, al volver a aquel viejo y gastado libro, encontró un prefacio sobre el que nunca había prestado atención. El autor, Fernando Palazzi, se disculpaba por no haber agradecido su valiosa aportación en la edición anterior a Eugenio Curiel. La segunda edición, de 1950, fue ya publicada en democracia. La primera era de 1939, cuando estaban en vigor las leyes raciales. En la edición de 1950, Palazzi reconoce que "por razones contingentes" no había mencionado la influencia del trabajo de Curiel. "Claro que fueron razones contingentes, pero esas razones eran las leyes raciales. Él no había agradecido la contribución de Curiel porque era hebreo, y no podía ni tan siquiera ser nombrado en un trabajo así. En aquel prefacio a algo como el diccionario de la lengua italiana había una declaración tardía que volvía a contener toda la censura. Desgraciadamente, el tiempo que hoy vivimos está lleno de razones contingentes".

Su segundo libro de poemas, *Sólo ida* (2005), está dedicado a quienes buscan un futuro mejor en otro país, quienes huyen de la miseria o de la guerra. De Luca cuenta en verso la historia de un grupo de hombres que abandonan su país para embarcarse hacia Italia en un viaje lleno de peligro, sufrimiento y muerte. Un grupo de clandestinos de África que arriesga su vida para llegar a los puertos del norte, en una aventura digna de una tragedia antigua. Sus voces se escuchan en los versos del poeta, reclamando a los ciudadanos de Europa, complacientes con su desgracia.

> Somos los innumerables, en cada centro de expulsión el doble,
> adoquinamos de esqueletos vuestro mar para caminar sobre ellos.
>
> No podéis contarnos, si nos contáis aumentamos
> hijos del horizonte, que nos devuelve de frente.

Hemos venido descalzos, al contrario que las suelas,
sin sentir espinas, piedras, colas de escorpiones.

Seremos los siervos, los hijos que no tenéis.

Esos terribles viajes de quienes huyen de la miseria son comparados por De Luca con aquellos que emprendían los comerciantes de esclavos con su mercancía. En la actualidad, la situación es de mayor gravedad que entonces. Ahora la mercancía es consignada a la salida, sin necesidad de que arribe a puerto alguno. En la época de los esclavos era necesario garantizar las condiciones mínimas para asegurarse de que la mercancía llegaría en buen estado y sería vendida a un precio ventajoso.

Pese a la consciencia de lo terrible del mundo que nos rodea, incluso pese a nuestra complicidad silenciosa ante las desgracias, para Erri de Luca queda la poesía, capaz de transformar todas las tragedias de la humanidad en canto. Al poeta napolitano le gusta recordar la historia de Anna Ajmátova, la otra gran poeta rusa a quien tanto debe su poesía. Ajmátova relató cómo en los terribles años de Yezhov hizo cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Allí acudía con una cesta llena de comida para ser parte de un procedimiento tan grotesco como terrible. Llevaba alimentos a su hijo, porque era la única manera de saber si seguía con vida. Si la cesta era rechazada, no era necesario regresar nunca más.

Una vez alguien me reconoció. Entonces
una mujer que estaba detrás de mí, con los labios
azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre,
despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras
y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja):
— ¿Y usted puede describir esto?
Y yo dije:
— Puedo.
Entonces algo como una sonrisa
resbaló en aquello que una vez había sido un rostro.

La poesía de Erri de Luca, contador de historias, es una hija huérfana de un siglo que se ha marchado. Sin haber escuchado ninguna orden procedente de la divinidad, Erri de Luca todavía confía en la condición sagrada de las palabras, aunque tenga que salir a buscarlas en otra lengua, ahora que su amada patria, la lengua italiana, es mancillada continuamente en los labios de los traficantes de divisas vestidos de esmoquin.

Como caído desde un siglo gigante, lleno de migraciones y grandes guerras modernas, menciona el cine y los antibióticos para tratar de dar una justificación al tiempo de la barbarie, en el que se destruyó la vida humana con un empeño nunca antes conocido. Un siglo que también ha salvado o consolado la vida humana, y al que golpearon los mismos hijos que ahora le cantan, hombres como Erri de Luca, que escriben para hacerse compañía por medio de la voz humana, que es el mayor instrumento musical que nunca ha existido.

## Obras citadas

Bernabé, Mónica. "Erri de Luca, el 'saboteador'. *El Cultural*. 18/02/2015.

Conde, Rafael. "Erri de Luca: el revolucionario naturista". *Qué leer*, 178 (2012): 54-57.

De Luca, Erri. "Sobre La palabra contraria", conferencia en el Festival Internacional de Periodismo de Turín, 17 de abril, 2015.

———. "Máximas de un obrero escritor: lo que dijo Erri de Luca", *La Nación*, 18 de marzo, 2016 (Consultado el 19/3/2016).

García Lorca, Federico. "Estampa de García Lorca (entrevista de Gil Benumeya). *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de enero, 1931. Incluido en *Obras completas*. Aguilar, 1968. pp. 1691-1692.

García Nieto, Rebeca. "La verdadera patria de Erri de Luca". *Quimera: Revista de literatura*, 356-357 (2013): 41-42.

Martín Rodrigo, Inés. "La revolución no es una rabieta. Comporta muertes y violencia". *El País*. 4 de abril, 2012.

Ojeda, Alberto. "Soy huésped de una sociedad que no reconozco". Entrevista a Erri de Luca. *El Cultural*. 14 de marzo, 2012.

Piccini, Daniele. "Erri De Luca. La parola che scardinail mondo". *Poesia: mensile internazionale di cultura poetica*, 22, 241 (2009): 2-9.

Premat, Silvina. "Máximas de un obrero escritor: lo que dijo Erri de Luca". *La Nación*, Buenos Aires, 18 de marzo, 2016.

Rendueles, César. "El contratiempo de la libertad: entrevista con Erri de Luca". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 12 (2009): 43-47.

Rodríguez Marcos, Javier. "Las cicatrices del siglo XX", Diario *El País*, 3 de marzo, 2012 (Consultado el 4/1/2016).

Saravia, Rafael. "Erri de Luca: escritor del nosotros", Rafael Saravia (entrevista), *Leer*, 31, 264, agosto, 2015. pp. 78-79.

Tirri, Nestor. "No soy el propietario de mi memoria, no puedo elegir los recuerdos". Entrevista con Erri de Luca. *La Nación*, 6 de marzo, 2016 (Consultado el 7/3/2016).