

Peregrinaciones del yo lírico en una realidad cambiante: Jenaro Talens y José Antonio Llera frente a Góngora

Isabel Colón Calderón

[\(isacolon@ucm.es\)](mailto:isacolon@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Este artículo estudia dos poemas: «El bosque dividido en islas pocas», de Jenaro Talens, y «Soliloquio del naufrago (Soledad primera)», de José Antonio Llera, así como sus relaciones con Góngora, especialmente en lo concerniente al motivo del viaje en una realidad cambiante.

Abstract

This article studies two poems: «El bosque dividido en islas pocas», by Jenaro Talens, and «Soliloquio del naufrago (Soledad primera)», by José Antonio Llera, and their links with Góngora, specially with the motif of journey across a shifting reality.

Palabras clave

Luis de Góngora
Jenaro Talens
José Antonio Llera
Viaje
Realidad cambiante

Key words

Luis de Góngora
Jenaro Talens
José Antonio Llera
Journey
Shifting reality

AnMal Electrónica 38 (2015)
ISSN 1697-4239

INTRODUCCIÓN

Me voy a centrar en dos poemas, el primero de Jenaro Talens, «El bosque dividido en islas pocas», y el segundo de José Antonio Llera, «Soliloquio del naufrago. (Soledad primera)». Dado el tema de este número monográfico voy a referirme, desde luego, a la presencia de Góngora en los dos textos, pero no exclusivamente, puesto que quiero acercarme a los versos en su conjunto, y no como una suma de citas o referencias.

Es preciso señalar la compleja imbricación de «El bosque dividido en islas pocas» de Talens en el volumen en que apareció. En 1978 se publicó *El cuerpo fragmentario*: «El bosque» pertenece a la sección segunda («El discurso plural»), del

libro tercero («La máquina de significar»). Por otro lado, *El cuerpo fragmentario* se integró con *El vuelo excede el ala* (1973) en *Cenizas de sentido* (1989). El poema, además, forma parte, con alguna variante, de *El bosque dividido en islas pocas. Antología poética (1960-2008)* (2009), así como de *Desviada luz* (Ponce Cárdenas 2014: 71-72).

«Soliloquio del naufrago. (Soledad primera)», de Llera, repartido en cinco bloques sin epígrafes, era un poema inédito hasta ser incluido en *Desviada luz* (Ponce Cárdenas 2014: 153-155), antología por la que citaré ambos textos.

JENARO TALENS

Cómo interpretar

La dificultad de «El bosque dividido en islas pocas» viene desde su misma estructura formal. Está dividido en partes sin título, aunque con números romanos (I, II, III), y al final no se sabe si hay un cero o la conjunción «o». Por otro lado, mientras que en 1989 la primera letra de los versos estaba en mayúscula, en 2009 y 2014 los versos comienzan y terminan en minúscula. No hay en el interior ninguna mayúscula; tampoco hay signo alguno, salvo un paréntesis en el verso segundo.

No hay un yo poético que sustente la estructura, la misma sintaxis se rompe (Partzsch 1998: 88), en una especie de fluir de conciencia. Y, en definitiva, el poema es un «texto fragmentario» (Partzsch 1998: 40-41) que puede no tener un núcleo básico, en un sistema que comentó Talens en una entrevista de 1986: «y cuyo punto de partida sería el de la imposibilidad de constituirse como globalidad y que asumiría como centro el hecho de no tener nunca un centro» (Partzsch 1998: 41).

Es decir, estamos ante un tipo de poesía que podría relacionarse con la surrealista (Cenizo Jiménez 2002: 177), incluso con la escritura automática, aunque Talens, al igual que Aleixandre o García Lorca (Medina 2013: 385) parece rechazarla (Partzsch 1998: 37).

Para Talens la lectura, o la crítica, no descubre los significados del poema, sino que los produce ([1983: 553](#)), de lo que sería legítimo deducir que cada lectura genera nuevos significados, que podrían ser contradictorios con otros.

Presento esta interpretación, por consiguiente, como una lectura posible, y desde luego incompleta.

Ausencia del yo lírico

No hay ninguna forma gramatical referida al yo en este poema, aunque algunos demostrativos como en «ese perro», y sobre todo «este mar», acercan al lector al espacio-tiempo del emisor, lo mismo que el adverbio «ahora». Algunos términos podrían hacer pensar en una primera persona: «de pensamiento olvido una neblina», o «mientras deseo oficia por escaparates», aunque me inclino a no considerar «olvido» y «deseo» como formas verbales de primera persona.

La referencia a los ojos «desdoblamiento origen / el ojo dividido por espacios / ojos cuya imposible incrustación» puede considerarse como una manera objetiva de referirse al yo que mira, de acuerdo con el sistema de Talens, que tiende a lo que se ha llamado la impersonalización de sus textos (Granados Palomares 2007: 320), o la «abolición del sujeto lírico» (Trabado Cabado 2007: 46; [Badía Fumaz 2011](#)). Los ojos surgen en otros poemas de *Cenizas de sentido*, por ejemplo en *La mirada del poeta*, donde leemos «Todo es presente / para tus ojos», de *El vuelo excede el ala* (Talens 1989: 62). Sin embargo, frente a este ojo que puede mirar nos encontramos con unos «peces ciegos», a los que luego aludiré; tal vez como referencia a una naturaleza que puede ser mirada, pero que no mira, como ese «mar, ciego», de *La mirada del poeta* (Talens 1989: 61).

Tampoco se utilizan segundas personas, que implicaran la existencia de la primera; solo nos encontramos con terceras como «ese perro que ladra», «cruzaron peregrinos», «el mismo cuerpo que regresa», «esponjas que repiquetean», «el sol se derrumba», o «el olor de los mirtos que se desvanecen», etc., pero sí hay verbos en gerundio («acompañando», «estriando», «produciendo»), donde el sujeto en cierta medida se difumina, al igual que en Góngora, por ejemplo en «la confusión pisando del desierto» (en un soneto sobre el que volveré después), lo mismo que en los versos con infinitivo o solo nominales, por ejemplo en el final del poema: «tras la confusión de las olas / en el desconcertante atardecer / la opacidad del silencio como residuo solo», luego «el olor de los mirtos que se desvanecen», y se cierra, sin puntuación, con «el frío del teatro en el instante de representar», con lo que el yo está ausente.

Tal vez a esa desaparición habría que sumar otros momentos del poema como «borradura de nieve».

Hay por lo tanto cierta consonancia entre la teoría literaria de Talens y su producción; en el prólogo de *Cenizas sin sentido*, el autor comenta esa supuesta presencia de su vida en la poesía de la siguiente manera: «Nunca me atrajo la farsa de la comunicación ni me sedujo el énfasis soberbio de contar mi vida [...], asumiendo que alguien tenga algo que decir a los demás, o a sí mismo» (1989: 7; Partzsch 1998: 33). En el mismo lugar señaló Talens: «Sigue siendo difícil aceptar que la primera persona del singular no es sino la metáfora engañosa de un espejo que miente» (1989: 8; Partzsch 1998: 38). Hay que recordar que Talens habló del «hueco fantasmático llamado autor» en su comentario a *Espacio* de Juan Ramón Jiménez (1983: 553). (Noticias autobiográficas hay en Talens [2013].)

Esa ausencia del yo en el poema se integra con las alusiones al silencio, concepto sobre el que ha meditado Talens (Smilek 2014: 56 y 132), o la falta de memoria, ya que al no existir el yo, no hay un conjunto de recuerdos que evocar, y por lo tanto se produce el silencio. Leemos entonces en «El bosque»: «su silencio borrase / la posibilidad misma de silencio humo / vacío sin memoria / de pensamiento olvido una neblina», o «la opacidad del silencio».

A estas referencias al silencio y la memoria hay que sumar las menciones al teatro, que en «El bosque» se relacionan con el ocultamiento y el frío:

recomponer el rostro entre dos máscaras.
promueve a simulacro.
la función está lista para comenzar.
el frío del teatro en el instante de representar.

Podríamos pensar que se habla de la vida como una obra de teatro, aunque nunca se formula así en el poema. No es el único texto, desde luego, donde Talens habla de máscaras, así en «La del alba sería» (*El vuelo excede el ala*, libro tercero: «Una perenne aurora»): «la alegre máscara / del bailarín inmóvil» (1989: 69), además la tramoya y el proscenio aparecen en «El cuerpo» (1989: 176), y simulacro en «El cuerpo fragmentario» (1989: 202).

Realidad inestable: espacios y tiempo

La realidad que nos presenta Talens en este poema es inestable, no hay seguridad en su localización ni en el tiempo. No se cuenta una historia. Por un lado, el tiempo parece transcurrir, puesto que se opone un «nunca» a un «ahora». Hay un tiempo pasado, así en «labios ardían sobre el oleaje», «donde cruzaron peregrinos», «nunca haber sido sol», o «gérmenes como arañas penetraron vuelos».

Ciertas fórmulas parecen sentencias, en presente, como «el fuego no se deja definir». Y aunque hay un subjuntivo («su silencio borrarse») y dos condicionales («devorarían», «no podrían») domina un presente continuo, en relación con el fluir de conciencia al que se asemeja el poema: «muerte que instaure que dispersa muerte», «se astillan se redistribuyen», etc.

La noche, momento que surge en otros versos de Talens (Denizeau 2007: 255 y ss.), o el proceso que lleva hasta ella, aparece desde el comienzo del poema: «en noches como pájaros», «con qué precariedad temer la noche», «el sol se derrumba», «en el desconcertante atardecer», o indirectamente por una alusión a los grillos: «intermitencia de los grillos». El crepúsculo se halla con frecuencia en *Cenizas de sentido*, así en «El vuelo excede el ala: En el rojo crepúsculo», «Adan/Nada», «Nacido por el mundo que amo», «Faro sacratif», «Atardecer desde el desván», «El cuerpo fragmentario: Observaciones sobre el tema del crepúsculo» (1989: 46-47, 92, 50, 52, 57-58 y 195), etc.

En cuanto a los espacios, nos encontramos con el mar, al que luego aludiré, el bosque, el monte, la ciudad (ciudad, escaparates, escombros), especies vegetales o lugares con plantas (musgo, cañaverales, troncos, praderas, bambú, vegetación, mirtos), animales (perro, pájaros, alas, plumas, peces, grillos, orugas, arañas). Estaríamos ante lo que, con respecto a otros poemas, se ha llamado el «paisaje fragmentado» en Talens (Partzsch 1989: 77). Los elementos se repiten en otros lugares: grillos en *El cuerpo fragmentario* (1989: 168), perro, como en «Mi mundo no es de este reino», de *El cuerpo fragmentario* (1989: 209), escombros, en *El cuerpo fragmentario* (1989: 168 y 215), o «detritus» (1989: 190), alas en *El cuerpo fragmentario* (1989: 173), arañas, en *El cuerpo* (1989: 182), bosque, en *El cuerpo fragmentario* (1989: 184, 186), mirtos en «Nocturnos de la golondrina» de *El vuelo excede el ala* (1989: 66), etc.

Hay varios fenómenos climáticos: neblina (Díaz 2006: 101), bruma, cierzo, nieve, ventisco. Y sobre todo la luz (Partzsch 1998: 113): «anodino esplendor», «cierzo espejeante», «remolinas luces», aunque en cierto verso se niega la identificación con el sol («nunca haber sido sol ni reflejarlo ahora»). En otros poemas se repiten la bruma, como en algunos de *El cuerpo fragmentario* (1989: 176 y 185), el humo (1989: 176), la niebla (1989: 187), y la nieve (1989: 187) del mismo libro.

En «El bosque» se reconocen directa o indirectamente los cuatro elementos: fuego («fuego», «ardían»), agua («mar que no dura», «gotas», «océano arroyo», «oleaje»), tierra (a través de praderas, o plantas), y aire («cierzo espejeante»). Quiero destacar sobre todo el primero, el fuego; se repite en diversos poemas de *El cuerpo fragmentario* (1989: 178 y 183), y según afirma Talens en varias ocasiones ese elemento sería el fundamental de su esencia: «(pues que es el fuego mi naturaleza)», en «Vita Nuova», de *El cuerpo fragmentario* (1989: 190), o «mi naturaleza el fuego originario», de *Identidad intercambiable*, en *El cuerpo fragmentario* (1989: 203), que puede referirse a uno de los cuatro elementos, o al amor. En el último poema de *El sueño del origen y la muerte* (Talens 1988), «Envío / Dedicatoria», hay una serie de metáforas, donde se ha querido ver una referencia a la noche, el jardín, el amor, o la poesía: «la combustión sin llamas de una piel / ese provocado incendio que no quema», donde, además, hay un recuerdo de un soneto de Camoens: «Amor es un fuego que arde sin arder» (Denizeau 2007: 251).

No se nombran directamente los colores, aunque se mencionan términos que los evocan: el «fuego», las «praderas», el «mar», y la «nieve».

La realidad que surge en «El bosque» es violenta y tiene algo de enajenación. Se utilizan con frecuencia verbos o vocablos que hacen referencia a la ruptura: «desmembración», «se astillan», «estriando»; así como a la inserción o la incorporación de alimentos: «devorarían la penetración», «imposible incrustación», «penetraron vuelos», «voraces cuerpos». De acuerdo con esa violencia incluso hay objetos que realizan acciones imposibles, como «plumas / se astillan», y se alude a lo que no puede ser: «imposible incrustación». Son unos términos que se repiten en *El cuerpo fragmentario*: «penetrar» (1989: 182), «astilla», en *Identidad intercambiable* (1989: 203). Hay «rencor» y «huellas enloquecidas de vegetación». A esa realidad que se mueve parecería oponerse el verso «la serenidad con que el sol...», solo que termina con «derrumba».

Hay cierta inestabilidad: «con qué precariedad temer la noche», «este mar que no dura»; las cosas se recolocan continuamente: «se redistribuyen». Los dados del apartado II apuntan en esta dirección: «dados ruedan», así como los «restos de nombres, alas», que se asemeja parcialmente a cierto momento de *Espacio* referido a la fugacidad del tiempo: «restos de alas» (Jiménez 2003: 368). Esa inestabilidad se halla en otros versos de *El cuerpo fragmentario*: «Cantos rodados», del libro segundo «La superficie de las cosas», y del apartado c, «La transgresión» (Talens 1989: 186): «la provisoriedad con que la noche».

Se produce cierta pérdida de la realidad, como en «Declaración de principios» (Talens 1989: 51), que adquiere límites poco claros en «El bosque». Los elementos no se pueden precisar: «el fuego no se deja definir», o son extraños: «desconcertante atardecer»; no tienen una única naturaleza: «océano arroyo», además se produce cierto caos: «confusión de las olas», hay «humo», «neblina» o «bruma», que impiden ver el contorno de las cosas, o las cubren («borradura de la nieve»), en relación con el silencio que he mencionado antes. Aunque también nos encontramos con lo opuesto: «su silencio borrarse».

La confusión viene apoyada por las metáforas, hipálages simples, comparaciones o términos en aposición que funden elementos dispares ([Denizeau 2010](#)):

fuego (perro).
noches como pájaros.
labios ardían.
bosque de peces.
voces de musgo.
estriando bruma.
orugas troncos.
praderas vulvas.

Y no es solo de este poema, en «Estado de sitio», de *El cuerpo fragmentario*, Talens afirma con rotundidad: «la confusión que nunca reposa» (1989: 205).

Ecos y transformaciones de otros versos

La presencia de otros ecos es característica de la poesía de Talens, sea del cine, la fotografía, la mitología, la filosofía, la poesía o la novela. El mismo autor anotó en «Lago en reposo», de *Cenizas de sentido*, la dificultad de interpretar esos textos: «Cuánta ociosa zozobra perquirir en los libros, fondear en el desciframiento de su secreta ley [...]. Aprendizaje rudo, como un silencio hecho visible con extrema dificultad» (1989: 105). Pero subrayó en una entrevista de 1986 la escasa significación de buscar las «raíces» de su poesía:

Supongo que si alguien se lo propusiera y lo considera importante —yo no creo que lo sea— encontraría raíces claras. Para mí son tantas y tan dispersas que no sé [...]. Demasiado complicado. Prefiero asumir el caos tal como lo vivo (Partzsch 1998: 43).

Voy a atreverme, sin embargo, a hacer algunas calas en ese caos. Me centraré sobre todo en Góngora, pero antes quiero señalar que el cordobés es solo una de las resonancias del poema. Pondré un ejemplo: *Espacio* de Juan Ramón Jiménez es una de las voces que suenan en «El bosque». *Espacio* se publicó primero de forma parcial, y en verso (1943, 1944) y luego, completo, y en prosa, en 1954 (Jiménez 2003: 87-88). En «El bosque» se dice: «nunca haber sido sol ni reflejarlo ahora», aumentando de alguna forma la tristeza expresada en las palabras de Juan Ramón: «y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora» (2003: 368). Hay que tener en cuenta que Talens publicó un escrito sobre el poema ([1983](#)). Y, según he ido indicando, podría haber otros recuerdos de *Espacio*.

Si nos centramos en Góngora hallamos varias concomitancias. El título, «El bosque dividido en islas pocas», es el verso 491 de la *Soledad primera*, y forma parte en Góngora de la queja que un anciano lanza contra el mar, los descubrimientos y los viajes en busca de especias, a esas «islas pocas» cubiertas de bosques de las Molucas (Góngora 1994: 297).

El bosque reaparece en el poema de Talens, esta vez se trata de un «bosque de peces ciegos», en una fusión de elementos semejante a la del verso gongorino: si antes eran bosque-islas, ahora es bosque-peces, con una insistencia entonces en el mar, que solo estaba insinuada en bosque-islas.

Las «islas» son nombradas no solo en el título, sino que se personifican: «las islas por ejemplo no podrían». Pero si en Góngora se trataba de la descripción compleja de un lugar específico, las Molucas, en Talens esa referencialidad desaparece, no hay nombres propios o términos, como los clavos del verso 495 de las *Soledades* (Góngora 1994: 299), que nos permitan localizar un espacio concreto, aunque puede resultar algo exótico el «bambú».

Hay peregrinos, que como el de Góngora viajaron alguna vez por el mar, o tal vez en una ciudad transmutada «en algún lugar intransitado de la ciudad / gotas unidas dicen son océano arroyo / donde cruzaron peregrinos». Aunque de estos peregrinos sabemos todavía menos que del de las *Soledades*. De alguna forma, si tenemos en cuenta otro poema de *El cuerpo fragmentario*, los peregrinos de «El bosque» podrían identificarse con el yo; en el libro segundo («La superficie de las cosas»), en el apartado c («La transgresión») hay un «Relato del peregrino» (1989: 186), donde sí aparece la primera persona: «y ahora los huecos sólo sobre mí», y «tras las ventanas de mi cuarto». Según Méndez Rubio,

el peregrino [...] describe [...] de manera esquiva, el peligroso desafío que supone para el poder civilizado la llegada de los aromas venidos de extrañas islas, la tentación sensorial, la tensión de una sintaxis articuladora y suspendida de un aire sin aire, la desnudez de un habla nueva, «la dulce confusión» en que consiste cotidianamente querer vivir (en Talens 2009: 26).

El mar surge directamente, «este mar que no dura», se utilizan palabras como «océano», «olas», y «oleaje», y hay un eco en «peces» o «islas»; pero Talens nos lo recuerda también indirectamente por una alusión mitológica en el verso «esperma produciendo la divinidad», donde parece aludir a la historia de Venus, que habría nacido de los genitales de Urano, cortados por Saturno y tirados al mar; su nacimiento fue poetizado con cierta frecuencia por los autores de vanguardia ([Ortega Garrido 2011](#)).

Talens, empero, no cita el nombre de la diosa, ni siquiera su sexo femenino; «esperma produciendo la divinidad» adquiere así un carácter más general, que, incluso, podría aplicarse al propio ser humano, considerado como divino, en relación con *Espacio*: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo» (Jiménez 2003: 367). Otros versos de Talens podrían aludir a la misma historia (Partzsch 1998: 65, 105); según Partzsch, aunque no refiriéndose a «El bosque», el nacimiento de

Venus se poetiza indirectamente en «Intermezzo» de *El vuelo excede el ala*, donde la mujer del poema, «como la Afrodita de la espuma», en este caso nace de la luz del alba (1998: 56). En «Vita Nuova», de *El cuerpo fragmentario*, Talens reconstruye la misma historia: «salvo la cópula celeste el excitado mar / que la tormenta masturba» (1989: 189).

Un poco antes del verso citado de «El bosque» se habla de «praderas vulvas», con lo que los dos sexos se hacen presentes en el poema, e, indirectamente, se relacionan con el mar («esperma...») y la tierra («praderas»), la Naturaleza en su conjunto, en suma.

Por lo demás, el final del poema evoca a la misma diosa por medio de uno de sus atributos: «el olor de los mirtos que se desvanecen». El mirto aparece en diversos textos de Góngora (2010: 264-265), así en concreto en las estrofas 27 y 40 del *Polifemo* (Góngora 2010: 163 y 168). Pero, mientras que en Góngora pueden entenderse como un elemento más del encuentro amoroso gozoso, en Talens el amor parece estar concluyendo: «el olor de los mirtos que se desvanecen», aunque la ausencia de puntuación hace suponer de que tal vez esa finalización no sea definitiva.

Además, algún verso podría incorporarse a la historia de Urano: «acompañando la desmembración».

La «confusión de las olas», o el «desconcertante atardecer», por su parte, nos llevan de vuelta a las *Soledades*, donde tantas veces encontramos esa «confusión», sea la «soledad confusa» en la *Dedicatoria al duque de Béjar* (Góngora 1994: 182), el atardecer de la llegada del peregrino en la primera *Soledad*, 42-44: «los horizontes, / que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de montes» (1994: 207), y que se encuentra «menos cansado que confuso» (1994: 209); «la dulce confusión» de unas ninfas en el agua en el verso 485 se asemeja a la que producen unas islas (1994: 297), todavía en la primera *Soledad* hay un «confuso Baco» en el verso 868 (1994: 377); en la segunda las cuevas de las que salen unos conejos son «confusos senos» en el verso 278 (1994: 461), etc. Es también la del peregrino en el soneto de 1594: «Descaminado, enfermo, peregrino», donde se dice: «la confusión pisando del desierto» (Góngora 1985: 145). En Talens se habla de una Naturaleza poco ordenada, no de las personas, aunque tal vez se pueda extender a los seres humanos esa condición, en especial al yo-ausente del poema.

No es el único texto de Talens en el que se evoca a Góngora. Me pregunto si el título de *El vuelo excede el ala* sería una relectura de los versos 49-50 de la primera *Soledad*: «riscos que aun igualara mal volando / veloz intrépida ala» (Góngora 1994: 209). Por su parte, en *Orfeo filmado en el campo de batalla*, de 1988, se incluye un poema cuyo título «A batallas de amor, campos de pluma» (Partzsch 1998: 118) es el del verso final de la *Soledad* primera (Góngora 1994: 419).

Sexualidad y escritura

La aparición de ciertos términos o expresiones se podría entender como una alusión a la sexualidad: «penetración», o «penetraron», «labios ardían», «praderas vulvas», «esperma», «retozan», o «voraces cuerpos».

Por otro lado, al comparar algunas de las expresiones de «El bosque» con las de otros versos, me pregunto si no se está hablando, también, de la propia escritura poética, ya que es frecuente en la lírica de Talens la relación amar-escribir (Partzsch 1998: 61 y 140; Denizeau 2007: 258 y ss.), que conectaría con la muerte, ya que «en Talens la escritura y el erotismo son formas de muerte, puesto que en ambos se pierde el yo» (Ángeles 2007: 36).

Denizeau estudia lo que llama «metalenguaje escondido» de la escritura de Talens (2007: 237, 253, 254 y 257). Entre las palabras que de alguna forma constituyen ese metalenguaje, aunque no cita «El bosque», Denizeau subraya «silencio» (2007: 245 y ss.), que vemos efectivamente en este poema, a la que creo que habría que añadir las ya mencionadas de «humo», «neblina» y «borradura», así como la expresión «resto de nombres», en el sentido de que no todo se puede expresar, o recordar.

Podemos entender la violencia en este poema no solo como una característica de la realidad, sino asimismo del acto de la escritura; Talens ha incidido sobre ello: «tras la mordedura / que el lenguaje practica sobre la superficie de la piel», de «Abismo y presencia del doble», en *El cuerpo fragmentario* (1989: 188), con lo que la piel de «El bosque»: «sus largas patas sobre piel retozan», podría identificarse con la de ser amado, o la del papel.

Anoto otros versos en que Talens se refirió a la creación literaria, donde de nuevo hallamos «silencio» y «borrar», además de otros términos, como «escribir»

(Denizeau 2007: 240, 250), «palabras» (Denizeau 2007: 261), «signos», «lenguaje», «espacio» en *El cuerpo fragmentario*:

los labios como avisvas (ese rito / de incorporar imágenes) (Talens 1989: 187; Partzsch 1998: 78).

en tanto el moho del silencio, borrando aprisa cuanto escribes (Talens 1989: 184).

palabras que organizan (son las reglas del juego) / los intersticios blancos (Talens 1989: 188).

estos signos que escribo objeto de meditación/bien que de modo informe son espacio donde aprendo mi vida (Talens 1989: 203).

el lenguaje que brota sin pausa como un soplo / de la magnificencia de la ruina (Talens 1989: 205).

JOSÉ ANTONIO LLERA

El yo y sus interlocutores

En el «Soliloquio del náufrago», al contrario que en «El bosque», hay desde el principio un uso repetido de verbos en primera persona: «ignoro», «recuerdo», «nada debo hacerme perdonar», «deserté», «me recompongo», «miraba», «acaricié», «detuve», «quise», «veo», «me salvaré», «reconozco», así como del pronombre en primera persona: «que no soy yo», «Yo me recompongo», «yo solo veía», «Yo nunca quise», «que será de mí». Además, el yo se hace visible, especialmente con respecto al cuerpo, a través de determinantes posesivos: «mis huesos», «mi pulso», «mi espalda», «mi curso», «mi ser», «mi piel», o pronombres posesivos: «la mía».

Algunas formas en tercera persona se disponen cerca de otras en primera, lo cual podría hacernos pensar que en ambos se está hablando del yo: «Recuerdo [...] la lluvia rebosante por los labios», o «loza que estrenan manos impacientes, / y mi pulso sopla en los estertores», pero la identificación tercera-primera no es clara, de modo que se produce cierta despersonalización, que se ha indicado como característica de ciertas poesías contemporáneas (Bousoño 1981: I, 238).

El yo se incluye en una primera persona plural, «reclamamos», «nos lanzamos», «nos contemplamos», «enterramos», cuya naturaleza exacta no se determina, de manera que podría ser tanto toda la humanidad, como algún grupo inconcreto.

Del «tú» no sabemos su sexo, ni tampoco hay seguridad de que se trate siempre del mismo. Solo aparece en los bloques tercero y cuarto. En el tercero, el yo indica una acción del pasado: su negativa a acercarse a la casa del tú, y la petición de que en cambio el tú fuera a la suya. Las razones se expresan a través de símbolos irracionales (Bousoño 1981: I, 233 y ss.; Bousoño 1977; Ponce Cárdenas 2014: xx y 153-155) que tienen que ver con las condiciones de la vivienda: lo escondido y la mentira («en tu casa había una pendiente oculta», «una leyenda falsa»), lo inservible («un talismán inútil»), lo demasiado general («miradores absolutos»), y, por último, los sentimientos negativos («reclamos/que nunca derrotaron al capitán del miedo»).

Los «miradores» deben relacionarse con los recuerdos evocados poco tiempo antes por el yo poético: «Desde las casas más altas miraba / alejarse el galeón veneciano», y donde había rechazado continuar mirando: «y por eso detuve / mi curso en la incertidumbre»; frente a los «absolutos», entonces, la duda.

La preferencia por la llegada del tú a su casa también se manifiesta con una imagen irracional, esta vez en relación con la violencia y la desidia: «los perros agonizan en los pozos»; parece invitar al otro a un lugar de muerte, donde los perros no avisan al dueño de intrusos ni acogen al que llega o se marcha, sino que mueren lentamente sin que nadie se interese por ellos.

Al final del cuarto bloque podría reaparecer un tú («mira»), esta vez enfrenteado a un mapa:

(Mira el mapa de los naufragios: veo
el rumbo del estiércol.
Para poder decir la última palabra
tienes que enderezar antes los clavos
del marinero mudo.

El mapa, de forma paradójica, no indica las rutas y la posible salvación, sino precisamente lo contrario: «los naufragios»; no hay caminos seguros, los barcos no van llenos de las riquezas de ese galeón veneciano («oro innaccesible de los cofres») mencionado antes, sino de «estiércol», como «los deshechos [...] la íntima pobreza», que, según afirmó Llera en una entrevista, pretende en la poesía ([Cumbreño 2013](#)); como si fuera otro rey Midas: «El buscador de oro excava en las minas / de la belleza y solo encuentra pústulas, /sangre y escombros» (Llera 2009: 61). Hablar («decir la última palabra») supone una actividad tal vez imposible de realizar. En todo caso, no

sabemos si el tú que poseía una casa es el mismo al que se le ordena mirar el mapa, y, por otro lado, podría ser una forma de emplear la segunda persona «como testafarro del yo» (Bousoño 1981: 242).

Las peregrinaciones del yo: espacios y tiempos

Hay una historia que se presenta de forma discontinua: huida de una ciudad, el recuerdo de un «tú», estancia en algún espacio tal vez exótico, final en un lugar de muerte. El yo habría pasado por diversos enclaves, pero el orden de estos en los versos no tiene que ser el cronológico, y se alude a los elementos de un sitio cuando se está hablando de otro, de modo que el lector no sabe dónde ha empezado realmente esa historia. Además, no podemos entenderla como una mera anécdota, sino en su valor simbólico de continuidad, de ahí la mezcla de momentos diferentes; de modo que, por un lado, se habla de «la Corte», «mosquetes», o «galeón veneciano», que nos situaría en el pasado, pero, por otro, de Saigón, que nos lleva a la época contemporánea; es un vaivén temporal afín a otros textos de Llera, así, por ejemplo, en «El monólogo de Homero» el yo parece conocer a fray Luis, o en «Puente de mayo» se compara el presente con Lepanto (Llera 2009: 25).

Cuando empieza el «Soliloquio» se menciona Saigón, que no se describe sino que se asocia a recuerdos aislados: un «volcán», un «ñu», la «lluvia», unos «animales», «suicidios», y un tiempo: «noche blanca», «cielo frío». Las cabañas que surgen a continuación podrían vincularse con «Saigón», pero nada lo confirma. A este lugar podrían pertenecer más elementos, mencionados en otro:

Desengañado deserté del orden
de la Corte, cuánto mejor las lenguas
mojadas de las bestias, la canícula
que ofende los concilios,
leche agria y barricadas de humo.

En este último verso el lector se enfrenta a una realidad confusa: por un lado, podríamos pensar que las «barricadas» tienen escasa firmeza, puesto que son, metafóricamente, de «humo», por otro, puede que no haya «barricadas» de ningún

tipo, sino solo «humo», que impide ver lo que hay detrás y entonces sería identificado metafóricamente con las «barricadas».

El lector puede sumar a Saigón la caña y los alisios mencionados poco después, aunque tampoco el yo indica que así sea.

En el verso 11 de ese mismo bloque se habla de la huida de un espacio, urbano, aunque sin nombre: «Desengañado, deserté del orden / de la Corte». A esta Corte podrían pertenecer los «concilios» y los «halcones»: «[...] cuánto mejor las lenguas / mojadas de las bestias, la canícula / que ofende los concilios [...]», y «¿Dónde me salvaré de los halcones?».

El segundo bloque parece desarrollarse también en un espacio urbano («casas»), cercano al mar («Desde las casas más altas miraba / alejarse el galeón veneciano»), lleno de riquezas («oro inaccesible de los cofres»), y con mujeres tal vez elegantes, como se insinúa por medio de una sinécdoque alusiva al color blanco («Las damas me rozaban de blancura»), que atrae al yo («ñu blanco en la noche blanca»). Se alude a un «galeón veneciano», si bien no se señala si se halla el yo en Venecia, ni si se debe identificar con la Corte. Sin embargo, esta opulencia no es para el yo («inaccesible»), y encubre la presencia de la guerra: «pero yo solo veía el fulgor / acorazado de los puños, / el vigor de los mosquetes [...]», donde observamos que si «los puños» son los de las mangas, se oponen al adjetivo «acorazados», como una forma de mostrar la dureza que se esconde bajo la levedad, dureza que luego se exhibe en «el vigor de los mosquetes».

En el último bloque llega el yo a un entorno de muerte: «¿Por qué mi ser ha venido a extinguirse / aquí como remedio para los incurables?». Como en otros casos, no se indica el espacio exacto al que habría ido a parar, sabemos que hay «incurables», con lo que podría ser un hospital de algún tipo, pero no se precisa. El lector piensa en leprosos, figura que surge en los versos de Llera, por ejemplo en *Preludio a la inmersión* (1999: 16 y 18). Por otro lado, es paradójico que se pueda ser «remedio» para quien no tiene cura, y tampoco se explica cómo se podría realizar tal proceso. En todo caso, el yo parece perder su identidad, no sabe quién es, al menos físicamente: «Pero ya solo reconozco mi piel / en la de los reptiles, / en las manos de aquellos alfareros»; esa transformación ha sido insinuada en el segundo bloque: «Yo me recompongo / de los alisios»; si bien, mediante el encabalgamiento que tanto funciona en este poema, resulta que se trata de «alisios / interiores», no los vientos tropicales, por tanto, sino otros simbólicos.

El viaje está lleno de dudas e ignorancia, según se aprecia en los vocablos que emplea para hablar de él: «ignoro», «incertidumbre», y por las preguntas que formula en el último bloque; parece eterno («infinito recomenzar»), movimiento apoyado por los continuos encabalgamientos que acabo de mencionar: «veo / cabañas»; «orden / de la Corte»; «tegumento / líquido»; «alisios / interiores»; «caballeros / que danzan»; «miraba / alejarse»; «fulgor / acorazado»; «río / del olvido»; «detuve / mi curso»; «columnas / centenarias»; «veo / el rumbo»; «clavos / del marinero mudo», etc.

Se trata de un viaje simbólico, aunque esté apoyado en nombre reales (Saigón, Venecia), que es del yo, como recuerda Llera en una entrevista: «Ahora el sujeto lírico se llena de dobleces, se sabe proceso, rizoma, y está en perpetuo movimiento, en su espejo de escaras y rugosidades» ([Cumbreño 2013](#)).

Muerte y violencia

Encontramos en el poema múltiples alusiones a la muerte, la violencia y a diferentes tipos de discapacidades.

La muerte no está ausente del «Soliloquio del naufrago»; en ocasiones para aludir a animales, como esos perros de los pozos, otras, con respecto a las plantas («estertores de la caña»), o los seres humanos, que se ven impulsados por una suerte de canibalismo, que borra la frontera entre vivos y muertos: «todos nos lanzamos a las mareas / para beber la sangre del ahogado». Y, desde luego, en lo concerniente al yo; no solo porque esté inmerso en la primera persona del plural, y hable de su final al llegar a la conclusión de los versos («mi ser ha venido a extinguirse / aquí como remedio para los incurables»), sino porque la voz poética se funde en una especie de muerte con la naturaleza, con el viento y las plantas: «y mi pulso sopla en los estertores de la caña».

El poema incluye, además, diversas alusiones al suicidio. Al comienzo es explícita: «suicidios en Saigón»; en el cuarto bloque se insinúa: «y nos contemplamos en las columnas / centenarias buscando la piedra que mató / a Garcilaso», sin que se pueda afirmar con rotundidad si es algún tipo de búsqueda arqueológica, o la expresión del deseo de que se vuelva a producir un hecho semejante que afecte a los que miran; al final de nuevo se sugiere: «Jamás pregunta la Naturaleza: / deja en su

vientre acaso ampollas de cianuro», de manera que la Naturaleza parece propiciar el suicidio, o al menos ayudar a que se lleve a cabo.

Hay seres humanos, «pastores ciegos» y un «marinero mudo», a quienes se les ha despojado de uno de los cinco sentidos y que no sabemos si, como el autor, esperan una transformación o podrán ejercer de un modo distinto su trabajo. Se trata de figuras reconocibles en otros versos del autor; así hay un «trapequista ciego», que, empero, «ve con las manos» (Llera 2009: 33), un «jardinero ciego» (Llera 2012: 17), y sobre todo Llera ha compuesto «El monólogo de Homero» donde se refiere a la ceguera del aedo (Llera 2012: 56, 57); podríamos entender a Homero como una imagen de los poetas, o del propio autor, como ocurre en *El ciego de Quíos* de Antonio Prieto (1996; Cristóbal 2005).

En cuanto a la violencia, surge desde el momento en que se menciona la capital del antiguo Vietnam del Sur, los suicidios y las «cabañas cuyos moradores queman / sus bienes en la fuga»; las cabañas, como hemos visto en el caso de los alisos, son también interiores, tal vez por ese «Recuerdo» que inicia la escena: «Dentro del calcio de mis huesos veo/cabañas [...]».

No hay que olvidar los perros que mueren, ni los mosquetes. Al final del poema, cuando el yo explica lo que he llamado su transformación, cuenta una especie de fábula sangrienta:

Pues ya solo reconozco mi piel
en la de los reptiles,
en las manos de aquellos alfareros
que han perdido la noción de las formas
y mandan a sus siervos que las corten.

Los alfareros, parece decirnos Llera, ya no necesitan manos, puesto que carecen de su característica fundamental: «han perdido la noción de las formas», ya no estamos ante la «loza que estrenan manos impacientes» de que se habla en el primer bloque, sino ante la desaparición y la nada. Una violencia de la misma índole se desprende del poema «El síndrome de Diógenes», del libro homónimo, en ese caso sobre los pies: «Acumulamos palabras sencillas que nadie entiende para calentarnos los pies que nos talaron» (Llera 2009: 13).

El yo, o el poeta, solo puede comprender su identidad por medio de lo incompleto, al igual que los alfareros con las manos cortadas, el ciego Homero, o por unos seres que se encuentran muy alejados de la humanidad, los reptiles, cuya piel imagina el lector dura y cuarteada, tal vez como los trozos de un espejo, en las palabras que Llera pone en boca de Descartes: «Ahora sé que sólo puedo reconocirme en un espejo roto» (2009: 57), en ese «espejo de escaras y rugosidades».

Góngora y Llera: la subversión del menosprecio de Corte y alabanza de aldea

Antes de entrar en las posibles presencias de Góngora recordaré dos autores que se explicitan en el «Soliloquio», Hölderlin y Garcilaso, que parecen unidos en dos momentos finales, uno el de la locura (Pau 2008), el segundo, el de su herida mortal en Francia (Prieto 2002: 45-46), aunque no se menciona el país. Si nos atenemos solo a los escritores españoles del Siglo de Oro, anoto que, además de Garcilaso, en los versos de Llera se mencionan a san Juan, «el de Yepes» (1999: 14) y a fray Luis, en «El monólogo de Homero»: «aquel agustino español / que componía odas y traducía a Virgilio» (2012: 58), aunque, a diferencia del poema que nos ocupa, no se les nombra explícitamente.

Se puede vincular el texto con Góngora desde el título, «Soliloquio del naufrago (Soledad primera)», que evoca alguno de los monólogos del peregrino de las *Soledades* (Góngora 1994: 216 y 437), aunque no se da el nombre del escritor; sin embargo, después de la lectura de la composición las palabras adquieren nuevos significados, más relacionados con el yo lírico que con el poeta cordobés, aunque aparezcan en éste, ya que cambia el contexto; así ocurre con «naufrago», que, si bien se encuentra en las *Soledades* (Góngora 1994: 9), aquí se relaciona con «la sangre del ahogado», «el mapa de los naufragios» y el «marinero mudo»; el naufragio en las *Soledades* es real, y puede ser simbólico, mientras que en Llera parece solo simbólico. Ocurre algo similar con otros elementos, por ejemplo los halcones, que no se relacionan con los animales de cetrería de las *Soledades* (Góngora 1994: 529 y ss.), ni del *Polifemo* (Góngora 2010: 155 y 185-186), sino que se identifican con un peligro del que se querría huir: «¿Dónde me salvaré de los halcones?».

Como se supone del peregrino de las *Soledades* (Góngora 1994: 49), el de Llera se ha marchado de «la Corte». El que el yo lírico abandone la ciudad movido por el desengaño es un motivo que se vincula con el menosprecio de corte y alabanza de aldea, presente en la poesía gongorina (Vossler 2000: 159 y ss.; Jammes 1987: 95-119). Al igual que el de Góngora (1994: 49), el del «Soliloquio» parece preferir las «cabañas» (Góngora 1994: 217, 435), la comida rústica, leche en el caso del poeta áureo (Góngora 1994: 229), «leche agria» en el del XXI, y vajilla sin pretensiones (Góngora 1994: 227, 471), aunque nueva: «loza que estrenan manos impacientes».

Sin embargo, mientras que en los textos áureos de menosprecio de Corte la vida de aldea se suele presentar como una situación idílica sin problemas (Rallo 2004: 95 y ss.), enfermedades (Guevara 1984: 170-171), etc., en Llera, aunque el yo rechace los viajes marítimos, como en Góngora (1994: 271 y ss.), y su enriquecimiento («oro inaccesible de los cofres»), así como la violencia («vigor de los mosquetes»), parece que ésta sí existe, al igual que enfermedades («incurables»), muerte y suicidios, si bien no hay que olvidar que en el mundo arcádico de los siglos de oro la muerte y el suicidio estaban presentes (Alonso 2011); las cabañas no acogen a los peregrinos, sino que permanecen vacías y sus posesiones, quemadas.

CONCLUSIONES

En las dos composiciones analizadas hay procedimientos y motivos discordantes, como la desaparición del yo en Talens y su presencia en Llera, la falta de memoria en uno frente al recuerdo en el otro, la ausencia de una historia contada mientras en otro hay una historia, aunque fragmentaria, la multiplicidad de espacios de «El bosque» mientras que se reducen en el «Soliloquio».

Pero en los dos textos hay peregrinaciones en una realidad cambiante y violenta, mundos exóticos y alusiones al mar, así como el recuerdo de Góngora actualizado y revivido.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- A. ALONSO (2011), «“Sobre nevados riscos levantados”: Pedro Laynez y la tradición pastoril», en *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del siglo XVI*, ed. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 33-47.
- J. L. ÁNGELES (2007), «La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura a la producción de Jenaro Talens», en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, ed. J. C. Fernández Serrato, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 19-42.
- R. BADÍA FUMAZ (2011), [«Poéticas explícitas en la poesía española última»](#), *Trans*, 11, pp. 1-10.
- C. BOUSOÑO (1977), *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- C. BOUSOÑO (1981), *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos.
- J. CENIZO JIMÉNEZ (2002), *Poesía sevillana, grupos y tendencias, 1969-1980*, Sevilla, Universidad.
- V. CRISTÓBAL (2005), «*El ciego de Quíos*, respuesta funcional a la cuestión homérica», en *Antonio Prieto en su texto total*, ed. G. Garrote Bernal, Málaga, Universidad, I, pp. 325-343.
- J. M. CUMBREÑO (2013), [«José Antonio Llera: la poética experiencial insistía en la necesidad de una “poesía útil”»](#), *Vallejo & Co.*, 3 de septiembre, s. p.
- V. DENIZEAU (2007), «El metalenguaje poético en *El sueño del origen y la muerte* de Jenaro Talens», en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, ed. J. C. Fernández Serrato, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 234-263.
- V. DENIZEAU (2010), [La paradoxe chez Jenaro Talens. Une poétique du désarroi](#) [tesis doctoral], Paris, Université Paris-Sorbonne IV.
- S. DÍAZ (2006), *El desorden de lo visible. Introducción a la poética de Jenaro Talens*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- L. de GÓNGORA (1985), *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA (1994), *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- V. GRANADOS PALOMARES (2007), «Hacia una clasificación de las variantes poéticas (el caso de *Cenizas de sentido*)», en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, ed. J. C. Fernández Serrato, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 319-331.

- A. de GUEVARA (1984), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear*, ed. A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- R. JAMMES (1987), *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.
- J. R. JIMÉNEZ (2003), *Antología poética*, 13ª ed., ed. J. Blasco, Madrid, Cátedra.
- J. A. LLERA (1999), *Preludio a la inmersión*, Almendralejo, Junta de Extremadura.
- J. A. LLERA (2009), *El síndrome de Diógenes*, Girona, Luces de Gálibo.
- J. A. LLERA (2012), *El desierto está creciendo*, Torquemada, Ediciones Liliputienses.
- R. MEDINA (2013), «El surrealismo, el postismo y la revisión de la neovanguardia. Hacia un esclarecimiento terminológico», en *El Surrealismo y sus derivados. Visiones, declives y retornos*, ed. E. Becerra, Madrid, Abada, pp. 383-407.
- A. ORTEGA GARRIDO (2011), [«El nacimiento de Venus en poetas españoles de vanguardia»](#), *Espéculo*, 47, s. p.
- H. PARTZSCH (1998), *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del alba en la poesía de Jenaro Talens*, Valencia, Episteme.
- A. PAU (2008), *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Madrid, Trotta.
- J. PONCE CÁRDENAS (2014), *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Madrid, Fragua-Delirio.
- A. PRIETO (1996), *El ciego de Quíos*, Barcelona, Seix Barral.
- A. PRIETO (2002), *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad.
- A. RALLO (2004), *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad.
- E. SMILEK (2014), [Espacio de transformación. \(Me\)tapoesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica. En torno a «El vuelo excede el ala»](#) [tesis doctoral], Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- J. TALENS (1983), [«El poema Espacio: principio y fin de una poética»](#), en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación-Instituto de Estudios Onubenses, II, pp. 553-557.
- J. TALENS (1988), *El sueño del origen y de la muerte (1986-1988)*, Madrid, Hiperión.
- J. TALENS (1989), *Cenizas de sentido*, Madrid, Cátedra.
- J. TALENS (2009), *El bosque dividido en islas pocas. Antología poética (1960-2008)*, ed. A. Méndez Rubio, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- J. TALENS (2013), [Poesía y verdad: del nombre inexacto de las cosas](#), Madrid, Fundación March.

- J. M. TRABADO CABADO (2013), «La desfiguración del sujeto lírico: traducción, máscara y escritura teatralizada», en *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, ed. J. C. Fernández Serrato, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 43-54.
- K. VOSSLER (2000), *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor.