Referencialidad oblicua, identidad y compromiso en la poesía de Julieta Valero¹

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Recibido: 12 de mayo de 2020

Aceptado: 30 de julio de 2020

Abstract: This paper explores Julieta Valero's poetry as a discourse that eludes direct referentiality to construct the poem as a space for freedom and for the investigation of identity. The strategies the poet uses for this: periphrasis, adversative constructions and metonymic displacements are analyzed and put in relation to metapoetry as a way of creating a language of resistance and commitment.

Key Words: Julieta Valero, contemporary Spanish poetry, reference in poetry, poetry and commitment.

Resumen: El artículo explora la poesía de Julieta Valero como discurso que elude la referencialidad directa para construir el poema como espacio de libertad y de indagación de la identidad. Las estrategias que usa la poeta para ello: perífrasis, construcciones adversativas y desplazamientos metonímicos son analizados y puestos en relación con la metapoésía como modo de crear un lenguaje de resistencia y compromiso.

Palabras clave: Julieta Valero, poesía española contemporánea, referencia en poesía, poesía y compromiso.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto "El compromiso poético español del siglo XX en el canon académico actual (1975-2018)" (PGC2018-093641-B-I00) del Programa Estatal de I+D+i.

En el panorama plural de la poesía española actual la voz de Julieta Valero destaca por su intensidad y su innovadora propuesta para articular lenguaje y compromiso. Compuesta hasta la fecha por cinco libros, estamos ante una obra consolidada como demuestran los premios recibidos (Premio de Poesía Joven Radio 3; Premio Cáceres Patrimonio de la Humanidad), su inclusión en importantes antologías y la atención crítica creciente que ha recibido tanto desde las páginas de revistas culturales, blogs especializados y trabajos académicos dedicados al conjunto de su producción (Morales Barba 2017; Rodríguez Lázaro 2014).

En la entrevista realizada a la autora por Rubio Carro (2015) encontramos algunas de las claves de su concepción de la poesía que nos interesará estudiar aquí. En primer lugar, el poema como un espacio de exploración de la realidad a través de un lenguaje que huye de todas las trampas de la referencialidad y de los significados estables y establecidos: “poesía como una aventura de conocimiento desde el lenguaje, pero también contra el lenguaje en la medida en que este puede colmar las expectativas de una significación que viene de fuera.” En segundo lugar, esta apertura del poema a la experiencia a través del lenguaje, como ejercicio de libertad y resistencia, supone para el sujeto, tanto creador como lector, la posibilidad de acceder a nuevas formas de conciencia e identidad: “la poesía es una aventura en sí misma en la cual el poeta accede a lugares y a espacios vitales a los que no podría llegar de otra manera.” Sobre estos dos ejes girará nuestra reflexión sobre la poesía de Julieta Valero.

La referencialidad problematizada

Tradicionalmente la crítica literaria ha venido asociando las poéticas de corte comprometido o social con la pretensión de referencialidad y la tendencia al realismo, y aunque tal ecuación puede resultar bastante ajustada, en España, durante la primera posguerra, sin embargo, a partir de la llamada generación del 50 (Scarano 1994) y la posterior proliferación de poéticas deudoras de la estética de Adorno, ese esquema no se ajusta a una realidad en que entra en juego, además, la influencia de autores claramente comprometidos, como Brecht o el Lorca de *Poeta en Nueva York*, que acuden a técnicas experimentales y al irracionalismo para vehicular su crítica social. Así, en la poesía española tenemos una destacada tradición de poetas no figurativos con un fuerte contenido de protesta como son Diego Jesús Jiménez, Félix

Grande, Antonio Gamoneda, o más recientemente Jorge Riechmann. En esta línea hay que situar la poesía de Julieta Valero.

Voy a estudiar, en primer lugar, pues, las estrategias que permiten a nuestra autora bordear o eludir la referencialidad y, no obstante, comunicarnos una versión crítica del mundo. Para ello debemos tener en cuenta que la referencia no es una propiedad intrínseca del lenguaje, sino que depende de la intencionalidad del emisor y de la capacidad del receptor para identificar los referentes, es decir, que solo se produce en el ámbito del discurso. Este debe tener, además, la capacidad de crear o hacer relevante un universo de referencias, un “mundo” al que pertenezcan los referentes. En poesía todo este proceso resulta altamente problemático, debido a la elusiva identidad del sujeto poético y a la fragmentariedad que caracteriza a este tipo de textos. En otro lugar (Luján Atienza 2011) estudié al respecto de la joven poesía española, y dentro de ella la de Julieta Valero, cómo este género, al contrario que la narrativa, no construye mundos referenciales completos, sino que los sugiere y en último término los subvierte.

Un repaso a los títulos de los libros de Valero nos permite observar cómo alternan en ellos la referencia generalizada y la elusión. *Altar de los días parados* (2003) resulta enigmático en tanto que, por una parte, apunta a una realidad social como la del paro, pero a la vez introduce un elemento léxico religioso para recordarnos la ancestral función sagrada de la poesía de preservar el tiempo. En *Los Heridos graves* (2005), la referencia generalizada remite a una realidad llena de carencias y de deseos cercenados, con la que el lector debe identificarse hasta acabar reconociéndose como uno de esos Heridos Graves (reveladoras mayúsculas) entre los que probablemente se encuentre sin ser consciente de ello. *Autoría* (2010) presenta, por contraste, una abstracción que tiene que ver con la responsabilidad y que gracias a su plurisignificación amalgama tres tipos de “autoría” que desarrollará la poeta a partir de ahora: la responsabilidad colectiva, la creación poética y la maternidad. Pero el título más elusivo es, desde luego, *Que concierne* (2015), que, según Gómez Toré (2017, 41), supone con su carácter trunco e incompleto una propuesta de designificación, a la vez que su fragmentariedad y su llamada a la realidad, invita al lector a la implicación personal y la necesidad de involucrarse en ese mundo de sentidos dispersos e incompletos. Finalmente, en su último libro publicado, Julieta Valero opta de nuevo por una fórmula claramente referencial: *Los tres primeros años* (2019), pero que no deja de plantear enigmas por su falta de completitud.

Una vez que el recorrido por estos títulos esboza una suerte de mapa inicial para movernos por esta poesía, y antes de explorar las estrategias concretas para eludir la referencialidad, quiero dejar de manifiesto que tal rechazo tiene que ver, por una parte, con un consciente entronque con las corrientes vanguardistas (Vallejo y el Neruda de las *Residencias*, en un primer momento; Saint-John Perse y Ashbery, después), pero principalmente se constituye como una forma de protesta contra la presión por limitarse y reducirse en sus posibilidades a que condena al sujeto el sistema con sus discursos uniformantes. La referencia lingüística, que fija y limita los significados, sería el correlato, entonces, de todas las constricciones y represiones a que nos somete la “normalización” actual, de manera que la poesía se presenta como un espacio de libertad, donde todas las posibilidades, que se anularían en el caso de concretarse, quedan abiertas.

Resultan muy significativas en este sentido formulaciones como la que abre el poema “Imposible otra cosa”: “Estoy envenenada de todo en lo que me concreto” (2003, 32), que explicita limitaciones como el hecho de tener un cuerpo (desayunar, tener piernas) o de estar delimitada por una adscripción de género, reflejada en un lenguaje que discrimina: el morfema “a” femenino que “fija” a la poeta, frente a “la o que pudiera multiplicarme.” Lo mismo ocurre en el ámbito de lo erótico, donde la realización del deseo supone inmediatamente una limitación y fijación anuladora de lo deseado: “Si te besara ya estaría besando menos; me crecería una carta de navegación en la mano” (2005, 24). Así, los lugares de excepción como los viajes, las vacaciones o la infancia, ponen de manifiesto que desde ellos se regresa a la alienación y a la fijación administrada: “Y es la costumbre del retorno lo más parecido a una firma” (2003, 31), de manera que la vida “[C]ada día es más sala de rehabilitación, menos aventura” (2005, 32).

La poesía, entonces, con su lenguaje voluntariamente elusivo y fragmentado, busca por un lado resistirse a esa fijación aniquiladora y a la vez dar testimonio de las posibilidades que la realidad nos niega. Las principales estrategias y procedimientos que usa Valero para desligarse de esa referencialidad están ya presentes en el poema inicial de *Altar de los días parados* (sobre este libro véase Rodríguez Lázaro 2016): “Dónde puede ser visto. Qué lugares frecuenta” (2003, 15-16), en el que paso a detenerme.

El título (importante en esta poética, como se ha visto) llama poderosamente la atención, pues, en contra de la función que debería tener de guiar y centrar nuestra lectura, lo que hace es abrirla a la

indeterminación, al constar de dos interrogaciones, actitud significativa de esta poesía que no trata de dar pistas al lector, sino de interrogarlo. Es un título, como otros de su producción, que forma parte ya del poema, rompiendo así la frontera entre el interior y el exterior del texto. Las dos preguntas son, además, redundantes pues formulan una sola cuestión, una vez haciendo uso de la impersonalidad del discurso administrativo, y la segunda dando su equivalente en el habla coloquial; por no hablar del desafío comunicativo que supone la eliminación de cualquier identificación de la persona referida o de por qué razón es necesario ubicarla.

Frente a la distancia que propone el título el poema nos presenta sorpresivamente un “tú” que va a quedar también sin determinar y cuya interpretación vacila entre un genuino interlocutor, una marca de impersonalidad o una fórmula autorreflexiva, y nos puede recordar al uso de la primera persona del plural en la “Canción de amor de J. Alfred Pufrock,” de Eliot, a la que parece aludir el “triste salón” del verso 5.

La estructura global del poema se organiza por bloques adversativos, como indican las partículas “pero” y “aunque” repetidas cuatro veces y que articulan una realidad en la que todo tiene su contraposición. Así vemos que en el primer bloque se multiplican los verbos con un carácter marcadamente impersonal y que, desde luego, desrealizan al interlocutor al incidir en la ausencia de voluntad del interpelado, como si su existencia fuera algo ajeno a su control: “transcurre,” “ocurre,” “tienes lugar,” “aconteces”; verbos que tienen cierto resabio nerudiano, así como los sastres y tenderos que aparecen a continuación. Estos verbos se refuerzan con una serie de circunstancias que indican caída y renuncia: lo innombrado, el transcurrir del tiempo, el sexo secreto y vergonzante, las renunciaciones. Sin embargo, a este mundo degradado y falto de voluntad, dirigido y observado, se opone la libertad de las aceras, donde “irrumpe” (verbo activo) “tu sola forma oceánica” (con algo de nerudiano), o la vivacidad de “los modos del mercurio,” al que se encadenan imágenes de fuerza: “mil direcciones,” “viento,” “brotarán,” “alzamiento.”

La negatividad vuelve a aparecer en el bloque encabezado por el adverbio “nunca,” esta vez poniendo el foco en la incapacidad del sujeto para conocerse a sí mismo (“Nunca sabrás el rostro que llevas cuando nadie te mira”), de ser referente de sí (de ahí la falta de ubicación que proponía el título) pero a la vez constatando cómo ese “hueco” o “abismo” constituye precisamente “el tesoro” que es uno mismo, pues contiene todas las posibilidades de realizarse.

Los cuatro últimos versos se organizan de nuevo de manera adversativa, pues a una última serie negativa que vuelve a insistir en el poder destructivo del tiempo y el sometimiento del ser humano (“la ciencia del collar”), se opone, de una manera en cierto modo ambigua, el mandato de no limitarse, reforzado enfáticamente por la repetición y la paronomasia “nunca, unánime nunca, nunca,” como un grito de liberación que niega falsas promesas de cumplimiento: “cielo de ti,” donde puede resonar a la vez la paronomasia “ciego de ti,” en relación a la imposibilidad del autoconocimiento.

La misma dinámica encontramos en “Canción de los que han puesto casa” (2005, 32-35), título que desorienta de nuevo en cuanto a su adscripción genérica, pues, aunque, como otros poemas del mismo libro, lleva el marbete “canción,” sin embargo no se corresponde a esa forma en tanto que poema extenso de amplios versículos. Frente a Neruda y Vallejo del libro anterior, aquí domina la influencia de Saint-John Perse y su mundo de legendario arcaísmo, reflejado en la locución del título, que el DRAE define como: “*poner casa quien antes no la tenía*. 1. loc. verb. Tomar casa, haciéndose cabeza de familia,” con una clara dependencia del régimen patriarcal. De hecho, el poema opone a una lectura idealizadora y tradicionalista del matrimonio, otra lectura más realista y liberadora, y lo hace remedando precisamente la fórmula de la aceptación del compromiso que requiere la unión: “Sí quiero” en anáfora; pero, como vimos en el poema anterior, a cada afirmación se le contrapone una expresión negativa, cumpliendo el régimen adversativo que es parte integrante de esta poética.

En resumen, el poema va alternando y combinando términos positivos (sí quiero) con negativos: “no nos estamos cumpliendo,” “el sueño que nunca tuvimos,” “los basurales de la ilusión.” También, como en el poema anterior, se acude en determinados momentos a fórmulas impersonales y de acontecimiento que desrealizan el referente: “Se da la circunstancia de cristal,” “Sucede en ocasiones,” “sucede.” El sufrimiento se condensa en una expresión significativa: “rabia sin mundo,” por lo que tiene de ausencia de referente.

Encontramos aquí otra constante en la obra de la autora como es el recurso a la perífrasis como manera de diferir o escamotear la referencia. Tenemos un caso claro al aludir a la madurez ganada con el paso del tiempo con el enunciado “cumplieron años las fases de la luna y se fueron desplomando de inanición por las veredas las niñas y gatas que el sol me había provocado,” que además sirve para reconceptualizar la niñez y las gatas (cuya relación parece ser metonímica) como una

especie de “enfermedad” provocada por el sol. Recategorización de la realidad que, junto a la lógica de la adversatividad, encontramos de nuevo en el cierre del poema, donde al hecho positivo de “haber fundado la casa” se contraponen su conceptualización como una manera de morir: “No concebimos una muerte mejor,” de modo que también el “fundar una casa”, en el sentido de fijar una morada supone la muerte y el estancamiento, aunque sea (de nuevo la adversativa) la mejor muerte de las posibles.

Vemos, pues, cómo la necesidad de huir de un mundo referencial cerrado que impide el desarrollo del individuo se concreta en dos manifestaciones: el régimen adversativo del “sí-pero” que a cada realidad le opone su contraria de manera que lo referido nunca acaba de estabilizarse, y el mundo se concibe como un continuo flujo de contrarios (a lo que responde la poesía dejando el discurso abierto); y la perífrasis, como forma oblicua de nombrar la realidad y como principio constructivo del poema. Recordemos a este respecto a Riffaterre para quien cualquier poema “es el resultado de la transformación de una matriz, transformación de una oración literal mínima en una perífrasis más extensa, no literal y compleja” (2017, 21), fenómeno que podemos poner en relación con la referencia oblicua en poesía de la que habla Juan Ferraté (1999, 161).

De este uso sistemático de la perífrasis tenemos un claro ejemplo en el primer poema analizado, donde la serie: “Es un pez del abismo, es un cuento hecho carne, / lo que dicen los dioses cuando está amaneciendo, / lo que piensa un atlante cuando ve que le acechan,” que responde a una expansión del “rostro que llevas cuando nadie te mira,” desarrolla la matriz única no de un referente concreto, sino precisamente de la ausencia de todo referente, el vacío referencial de lo que nunca llegaremos a conocer. A este tipo de fenómenos parece indicar Prieto de Paula cuando a propósito de *Altar de los días parados* habla de “una obra semánticamente oscura, de una sintaxis arborescente y poderosa imagería expansiva” (2004), y cuando José Antonio Llera considera la poesía de Valero como la que “explora la complejidad de lo real” al dejar a un lado “ideas o experiencias prefabricadas” (2016, 109).

Un poema que incide en el tema de la libertad es el que abre *Autoría*, “Domingo. Resaca. El libro albedrío” (2010, 13-14), cuyo título vuelve a poner de manifiesto su elusividad gracias al fragmentarismo que supone yuxtaponer tres realidades distintas, que además pertenecen a campos semánticos distantes, pues mientras que los dos primeros términos pueden relacionarse en un esquema interpretativo que al lector le

resulta fácil construir como “el domingo posterior a una noche de juer-ga,” la introducción del libre albedrío, con todas sus connotaciones filosóficas y teológicas hace saltar ese esquema esperable, y compete al lector buscar cómo articular ambos esquemas.

La voz poética nos introduce de inmediato en el régimen de lo condicional e hipotético a partir del verbo inicial “asumirse,” que indica la posibilidad de toda identificación, y volvemos a encontrar la lógica de la adversativa: “bancos de peces en realidad muy solitarios.” A partir de entonces el poema se desarrolla entre esos dos polos adversativos de la libertad y la coerción: “El ejercicio de la libertad no existe pero habrá que disimular,” hasta que damos con un nuevo elemento, el metapoético, pues el espacio de “lo posible” se identifica con el espacio del poema, donde todo consiste en “manejar el volumen o tiempo,” concorde con un final en que la preferencia de la poeta se decanta por “negociar con la luz,” porque al fin y al cabo nada está fijo y hay “mil maneras de ponerle letra a este crimen,” en el sentido de que el lenguaje puede nombrar esta falta de libertad y su ansia de diversas maneras y desde diversas estéticas, aunque la expresión más alta de la libertad es vivencial: “bailar,” como metáfora de lo que queda más allá de lo lingüístico y conceptualizable.

Los ejemplos que he traído hasta ahora afectan sobre todo a la dimensión personal, pero en la poesía de Valero lo personal está profundamente intrincado con lo social, y por eso quiero ahora detenerme en el juego entre discurso y referencialidad que suponen los poemas de *Que concierna*, muchos de ellos basados en noticias o acontecimientos reales. El poema que abre el libro puede servir de ejemplo: el hashtag (#spanishrevolution) que lo encabeza sitúa referencialmente el texto, como el ambiente general del libro, en torno a los acontecimientos del 15 de mayo de 2011. El título “Previo al Sol” (2015, 9-10) hay que leerlo como una bifurcación referencial en tanto que indica el momento previo al amanecer como espacio de la apertura y de la esperanza y simultáneamente es alusión a la Puerta del Sol, donde tuvo lugar la protesta. A partir de esa doble semántica el poema propone, de la manera alusiva y elusiva que vamos viendo una especie de autobiografía social de la voz que habla y de su generación. El primer párrafo remite al nacimiento y la infancia, heredera de la educación nacional católica, y al anuncio de los nuevos tiempos: “en sus manitas, ciertas razones comunales parecían cascabelear,” donde el lenguaje infantil se mezcla con la naciente democracia; se avanza hacia la juventud en el segundo párrafo, con un guiño a la poesía de Gil de Biedma: “saltos a piscinas

bajo pérgolas,” y manifestando la inconsciencia propia, que no es capaz de percibir la evidente corrupción del nuevo régimen: “en tus narices doctoradas se produce un saqueo temporal y tú ni te enteras.”

La toma de conciencia supone la inclusión en un “plural,” aunque sea de frío, y se cifra en la parodia del discurso religioso que mantenía dormidas las conciencias (“hemos santificado la siesta”), en busca de una nueva manera de articular poéticamente la realidad (“piensa en formas del sonido que trasciendan la representación”) que vaya más allá de la pura representación, y que reside ahora en una “red” en el doble sentido de las nuevas tecnologías pero también en una nueva forma de cohesión social, que tampoco es perfecta (paronomasia “red” / “errar”), pero que propone “un FIN,” de nuevo con una bifurcación semántica que remite tanto al final de un mundo como a la apertura de una realidad que busca fines distintos por los que luchar.

Esta tendencia a poetizar a partir de la actualidad (Ramazani 2013), como una manera de oponer un lenguaje de resistencia a los discursos oficiales y de romper con la pretensión de verdad de los discursos monolíticos, se prolonga en *Los tres primeros años*, donde muchos poemas están, de nuevo, basados en noticias. “NO ERA DIOS el ubicuo al final” (2019, 40), se hace eco de un artículo del diario *Público*, del que copia casi literalmente el titular, ocupando así gran parte del breve poema: “UN MAESTRO REPUBLICANO QUE SECUESTRA UN TRASATLÁNTICO PARA HUNDIR EL FRANQUISMO.” A este hecho objetivo se yuxtapone otra realidad: la ubicuidad del mercado que ha sustituido a la ubicuidad divina, como resultado de un proceso histórico (“al final”), que debemos reformular, gracias al encabalgamiento, como algo tan cotidiano y asumido ya como lo que está al cabo de la calle. Ese fuerte contraste entre la codicia y el egoísmo generalizados, que han sustituido a los atributos de la divinidad, y el idealismo de un humilde maestro que planea derrotar al franquismo con el secuestro de un barco, constituyen la esencia contradictoria del mundo en que se debe desarrollar la nueva vida, asumiendo tales contradicciones.

Finalmente, dentro del mismo libro, en “Elecciones con bebé” (2019, 23), tenemos planteada la relación entre lenguaje y compromiso, como indica su subtítulo: “En busca de la retórica del compromiso I.” “Elecciones” remite por una parte al hecho de votar y simultáneamente a la capacidad general de elegir (sobre todo si pensamos en el bebé como proyección de futuro) y el poema supone un caso extremo de collage de voces y enunciados, con una sintaxis completamente fragmentada y sincopada, en que se van alternando reflexiones sobre el

sentido de la democracia con las elecciones vitales de un individuo, en un lenguaje que aprovecha la paronomasia (caos / cacao; voto / bota) para desembocar en el paralelismo entre el tropiezo de una “democracia real” y la caída del bebé en el juego con la onomatopeya: “catapúm,” figuras que forman parte de esa retórica que al hacer añicos el discurso permiten a la vez el juego de libertades del bebé.

La relación entre metapoesía y compromiso (que ha sido estudiada, entre otros, por Lanz 1997 y Luján Atienza 2017), ya apuntada en el poema inicial de *Autoría* y desarrollada en el que acabamos de ver se convertirá en una de las constantes de la poesía de Valero, por cuanto siempre, aunque sea de manera implícita a través de la ineludible elaboración formal del poema, que llega en ocasiones a la opacidad, el discurso es a la vez transmisor y objeto de reflexión en un giro (auto) referencial que al funcionar a dos niveles elude representar la realidad directa y superficial, pero nos devuelve una realidad más profunda y sometida a crítica. Por ello, de las claves posmodernas que señala Vicente Vives Pérez (2013) para la poesía española contemporánea, entre las que se encuentran las que hemos visto que caracterizan la poesía de Julieta Valero: la metapoesía, la indeterminación y la resemantización del tópico muerte, que según el autor sirven para cerrar el poema en sí mismo, tienen, por el contrario, en Julieta Valero la función de poner al texto frente al mundo desde una perspectiva nueva y más auténtica.

Identidad y responsabilidad

A esta referencialidad problematizada corresponde una identidad también difusa, cambiante, y en formación, que se va explorando a lo largo de los poemas, como si se tratara del insomnio de quien está siempre vigilante (“Bendito ese insomnio que dicen *yo*,” Valero 2005, 38). El estrecho vínculo entre referencia e identidad parte del hecho, ya mencionado, de que aquella no es una propiedad del lenguaje sino del uso que hacemos de él, y no depende del sistema de la lengua sino de sus usuarios, y por tanto un acto de referencia diseminado supone un sujeto diseminado, e interroga sobre la identidad de quien hace la referencia, y, en consecuencia, de la responsabilidad o autoría del sujeto que enuncia, en toda su dimensión. En este sentido Stierle (1999) reflexiona sobre la imposibilidad de adscribir una identidad a la voz que habla en el poema, pues resulta ser una función de un discurso que transgrede todos los discursos, y conviene, por tanto, hablar del sujeto poético como un sujeto en busca de identidad.

Todas las teorías de la enunciación de la modernidad y la posmodernidad giran en torno al problema de la ficcionalidad y la fragmentación de la identidad y de la subjetividad, y la idea de “despersonalización” de Hugo Friedrich, tomando como punto de partida la escisión del sujeto rimbaldina (*je est un autre*) y la desaparición ilocutoria del poeta preconizada por Mallarmé.

Precisamente el autor francés es el protagonista de un texto fundamental para entender la identidad y su articulación discursiva en la poesía de Valero: “Lejos de mí” (2010, 58-60), cuyo subtítulo, “Identidad y metonimia,” hay que poner en relación con la propuesta de Combe (1999, 145-147) de redefinir la relación entre el poeta y el locutor poemático en términos retóricos, como una figuración, y en concreto una metonimia, en tanto que el desplazamiento de la identidad no depende de la similitud metafórica sino de diversas formas de inclusión o proyección. Y, en efecto, todo el poema va a consistir en una serie de desplazamientos y aplazamientos, desde el título mismo, y su inicio con la inclusión del “yo” en un “nosotros” y con un verbo (“tardamos”) que indica un aplazamiento medido por la extraña duración de “una dictadura de trópico”, perífrasis cuya magnitud no podemos calcular, pero que puede remitir a la perífrasis posterior: “10.950 antesalas de Palacio,” por la duración en días de 30 años. Metonimias son también los elementos léxicos que tienen que ver con el cuerpo y la salud al principio, y el desplazamiento que transmite el refrán “Días de mucho, vísperas de nada,” que aquí aparece en forma interrogativa: “Vísperas de qué,” apuntando por una parte al derroche del consumismo (el papagayo del *marketing*), pero también a la plenitud de la maternidad que se ve como un continuo aplazamiento; a lo que podemos unirle el guiño intertextual al poema “Para que yo me llame Ángel González,” en la expresión “fue necesario encharcarle el pulmón a la paciencia,” pues el texto del ovetense establece también un desplazamiento (y aplazamiento) genealógico hasta llegar a la identidad cristalizada en el nombre propio.

Pero ahora el punto de llegada es doble: por una parte, la identidad alcanzada en la madurez después de los excesos de la adolescencia (“un tercio de siglo orgiástico” con nueva perífrasis); y, por otra, el cumplimiento en la concepción de una nueva vida, con la que arranca el tema de la maternidad, que va a ser central en el resto de la obra de la autora.

La aparición de la figura de Mallarmé, sorpresiva en este contexto, nos permite fundir el tema de la maternidad con el de la poesía, pues

el pronombre sin antecedente explícito (“la llamaba”) que constituye la “obsesión” del poeta francés es claramente la poesía, pero también, dentro del texto, puede corresponder al referente de “encontrarla,” es decir: la hija. La clave está en “Don du poème,” de Mallarmé, donde la creación poética se asimila a la procreación: “Je t’apporte l’enfant d’une nuit d’Idumée!”. Aunque la relación entre poema y generación de vida pertenece al régimen de la metáfora, sin embargo la relación de la identidad con respecto al poema y la maternidad es metonímica, además de suponer la inclusión de lo individual en un proyecto común, representado por ese “nosotros” dual del inicio del poema. Metonímicas podemos considerar igualmente las alusiones al “dios adolescente” y “dioseccillo” que cabe interpretar de tres maneras: como personificación de Cupido, alusión al personaje mítico de “L’après-midi d’un faune” o al dios-cristo, con una caña que puede ser, a la vez, la flauta del sátiro o la que acompaña al Ecce Homo (“noches previas a su semana grande”), amalgamando lo sacro y lo profano, sin olvidar la posible fusión del poder de la escritura con el poder de la procreación, ambas interpretables en la “eficacia colocada en la punta” de la caña. Todo un complejo de desplazamientos, como se puede ver.

El aplazamiento indefinido del amor, que “nunca se acaba” remite a una cita de Juan Ramón Jiménez en *Espacio* (“y lo que hace el amor nunca se acaba”), asimilándolo al tema de la maternidad y el nacimiento; momento este con el que acaba el poema por medio de una perífrasis metonímica: “Simultáneamente suena un cachete en la madrugada y el octavo continente rompe a llorar,” alumbramiento significado, una vez más, por la metonimia de un “himno,” que resulta ser una canción cuyo tema es la permanencia de lo que se ha venido aplazando: *Ne me quitte pas*. Al llegar aquí, la posible lectura autobiográfica sufre otro vuelco, pues la voz parece desplazarse a la criatura recién nacida (para quien la “axila es un templo”), que, a su manera todavía no lingüística, explica el sentido del texto de la canción (que puede figurar también el poema).

No obstante, la lectura “cohesionadora” que he hecho no refleja la realidad de un poema, como muchos otros de la autora y de manera creciente conforme avanzamos en su producción, que se presenta como fundamentalmente fragmentario, tanto en el plano de la enunciación como en el del contenido, pues este aspecto de collage es índice no solo de una dispersión de mundo, sino también de la falta de control de la voz enunciativa, y constituye, sin duda, una invitación a que el lector participe y se haga corresponsable del sentido del poema. La

fragmentariedad ha sido destacada por diversos críticos como característica de la poesía de Valero (Bagué 2008, 68), y formaría parte de una tendencia de la poesía actual, como ha estudiado Juan José Lanz, que recoge precisamente una cita de la autora donde se plantea en su escritura la necesidad de sostener “una mirada que asuma la fragmentación” (Lanz 2009, 31).

Un tipo de desplazamiento metonímico que se produce en muchos poemas tiene que ver con la asunción de un yo plural, que asume lo colectivo como seña de identidad. Erika Martínez habla a propósito de la poesía de Valero de que “tan solo mediante la asunción de lo colectivo resulta posible la conjugación de lo individual” y reproduce unas palabras de Jordi Doce sobre el alcance colectivo de *Autoría*: “[construye] una especie de épica descreída y fragmentaria (una antiépica, por tanto) del crecimiento y maduración del sujeto generacional” (Martínez 2013, 56).

Uno de los poemas más representativos de esta inserción de lo individual en lo colectivo, y además uno de los mejores de la autora es “Canción del Empleado” (2005, 15-21). En este caso la identidad comienza con la aceptación de una culpa compartida: “Somos perros que abandonan perros,” haciéndose eco, de nuevo, del Juan Ramón Jiménez de *Espacio* (“A los dioses no les aguarda un futuro mejor”). La poeta elige aquí un punto extremo desde el que hablar, precisamente el de la disolución del individuo: “Voy a morir,” desde donde la identidad se propone como herencia recibida (linajes) y como legado, y desde donde se manifiesta la ineludible raíz lingüística de todo reconocimiento de identidad, de la que da cuenta la labor poética: “decirme,” “nombrarme,” “declararme.” La capacidad de nombrarse a través del lenguaje es básica para la creación de la identidad, y paradójicamente la muerte, que debía ser un final, supone de alguna manera el inicio de la lucidez total “antes de que mis ojos se abran para siempre.” Este reconocimiento de la identidad por la palabra se presenta aquí, además, como un compromiso para con los demás: “Ellos se merecen que pronuncie mi nombre antes de la extinción.” Debemos pensar, entonces, que la primera muerte de la que se habla es un desplazamiento, de nuevo, de la muerte de la identidad individual hacia una existencia colectiva, lo cual debemos poner en relación con “no conozco una muerte mejor,” que cerraba el poema “Canción de los que han puesto casa,” de este mismo libro.

La idea de muerte y sufrimiento aparece a continuación diseminada en una serie de identidades negadas: “no nací,” “no tuve habilidad,”

que vuelven a distinguir entre dos tipos de muerte: la muerte física, y la muerte que supone vivir en un mundo donde “la pasión es un tumor,” actitud que hay que poner en relación con el tema ya estudiado de la condena de la rutina y la fijación a que nos somete la sociedad moderna frente al espacio de libertad de la poesía. Se comprueba que estamos nuevamente en el régimen del “sí-pero,” de la vida que no es vida y la muerte que no es muerte y donde cualquier intento de comprender acaba en paradoja: “el hambre condena, el frío condena,” pero también “salvarse del hambre y el frío condena.” Finalmente encontramos una alusión a la perífrasis como práctica textual y como descripción existencial: “En el arco que yo describa para habitarla, en esa lenta pirueta sobre aguas hediondas”; la vida, como el poema, traza un arco y da un rodeo para cumplirse.

La última parte se abre con una interrogación fundamental “¿Por qué yo?,” donde se plantea el fundamento de la existencia individual y la identidad como producto de “un golpe de azar,” que nos trae a la mente el “coup de dés” de Mallarmé. Las imágenes de salvación que se siguen a lo largo de esta sección del poema derivan en una figura del poeta como alguien que ha comprendido la falsificación de la existencia: “Mi delito es haber comprendido cómo dibujaron este infortunio” y finalmente asistimos a la petición insistente, a través de una anáfora, de una lucidez que significa la “libertad” como espacio de la imaginación y la poesía.

Este problema de la identidad individual y cómo articularla en lo colectivo en poesía es el tema central de “Ficción con el dedo corazón,” de *Que concierne*, que retoma algunos motivos del poema anterior y los amplía. El inicio plantea con lucidez la aporía que supone toda poesía que niegue el dato radical de la identidad y la subjetividad: “Pero si hablar de mí ya no procede... / ¿Dónde veré reflejado el modo en que no existo?” (2015, 12), pues incluso la desaparición del yo debe ser dicha desde una primera persona. Nos encontramos de nuevo con la compleja relación metonímica entre poeta y poema, pues si en el poema se pierde el “reflejo” del yo, también se pierde el de su desaparición, como la Navidad dejaría de existir sin sus signos metonímicos que son las luces. La posible asimilación del “yo” del poema a un simple “adorno” viene matizada por el hecho de que la relación que se establece en esta comparación no supone una metáfora perfecta (estamos en el régimen de la metonimia) sino su inversión: mientras que los adornos navideños son objetos externos que emiten luz, el poema es un espejo que refleja en su interior la luz de la identidad

que le viene de fuera, identidad que de nuevo no se presenta como individualidad sino como legado y herencia: “para rastrear me en los bajos de nuestros antepasados.” Podemos poner estas cuestiones en relación con la reflexión que hace Riechmann sobre la responsabilidad del poeta en el sentido de que negar la “identidad de yo empírico y yo lírico (insistencia que por su intensidad llama mucho la atención en las manifestaciones de poetas jóvenes)” supone un intento de eludir la responsabilidad del poeta en los demás ámbitos de la vida (1990, 32-33).

El otro tema que nos interesa en este texto es la reflexión que contiene sobre la relación entre identidad, compromiso y vanguardia. El subtítulo “Alta velocidad” hace un guiño a esas primeras vanguardias históricas fascinadas con las máquinas y la velocidad, y probablemente al poema de José Hierro, “Acelerando,” cifrado en esa camarera que “entró patinando desde la oficina del paro y nos puso un café.” Inmediatamente se plantea el tema mencionado a partir de una cita dicha por un personaje anónimo (“la frase del día”): “En artes plásticas la vanguardia puede residir en ser visceral; en poesía consiste en ser honesto,” y nos preguntamos, entonces, qué es la honestidad en poesía. Podemos acudir de nuevo a Riechmann para reconocer que “la relación de responsabilidad que vincula al poeta con su poema es absoluta,” pero dejando claro a la vez que eso no supone una sumisión al lenguaje referencial ni al discurso lógico-realista o autobiográfico. De hecho, el resto del poema desfila ante nuestros ojos a la velocidad de un collage, que refleja cómo esa honestidad también se hace de fragmentos de “verdades” y de denuncias de mentiras y falsificaciones. Empieza la poeta por poner en solfa el lenguaje incomprensible (incluso para los mismos que lo practican) del periodismo rápido, frente a la lenta reconstrucción de la verdad histórica (la batalla del Ebro) que lleva a cabo el marido de la señora McKenzie en la lejana Nueva Zelanda. La misma contraposición encontramos (de nuevo la adversatividad como eje constructivo) entre los ancianos, representantes de un Romanticismo que se considera periclitado como opción estética, pero que si intentamos leer con los parámetros actuales se convertirá en texto sin vida (desangrado), donde resuena otra vez la aporía de cómo leer el “yo” de una poesía que se pretende basada en lo personal. Frente a esta trampa del autobiografismo, la estética joven, que asume “la falta de plasma,” corre el riesgo de convertirse en una poesía de puro “ingenio.” Por último, el poema se cierra con una mueca irónica (muy presente también en toda la poesía Valero, pero en la que no puedo

entrar ahora) sobre la banalización de la Historia a partir de la versión cinematográfica del episodio de la Guerra Civil de las Trece Rosas, en el sentido de que lo que se pretende progresista y avanzado (*Avantgarde* intrepidísima) resulta ser algo tan viejo y justo como “ponerle apellido a los huesos.” La memoria histórica se presenta, entonces, no solo como modelo de recuperación de la identidad colectiva sino también como cauce de una forma de escritura que evite una versión desgastada, paródica, asimilada y banalizada de la “vanguardia,” para recuperar la proyección del yo en una escritura que desde la “subjetividad” pueda jugar con el lenguaje para denunciar la “subjuntividad” de un país falsificado y manipulado por los discursos oficiales.

Queda claro así que en la poesía de Julieta Valero no estamos ante una desaparición caprichosa del sujeto o una anulación lúdica y escapista de la referencia, sino que cabría más bien hablar de un sujeto diseminado (como hacen Luis Bagué y Alberto Santamaría 2013, 23) o boscoso (como propone Vicente Luis Mora 2016) y de una referencia oblicua en el sentido de que las estrategias textuales que acostumbramos a asociar con una poética posmoderna están aquí al servicio de una reflexión de cómo la identidad es producto del discurso, y cómo por ello debemos oponer a los discursos falsificadores y clausuradores, el discurso en libertad y autenticidad de la poesía, en el que habite y se refleje el sujeto libre que todos aspiramos a ser, y donde el lector se convierta en corresponsable de la construcción de un mundo que inevitablemente le concierne.

Obras citadas

- Bagué Quílez, Luis. “La poesía después de la poesía: cartografías estéticas para el tercer milenio.” *Monteagudo*, 13 (2008): 49-72.
- y Santamaría, Alberto. “2001-2012: una odisea en el tiempo.” *Malos momentos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Eds. L. Bagué Quílez y A. Santamaría. Madrid: Visor, 2013: 11-32.
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.” *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo. Madrid: Arco Libros, 1999: 127-153.
- Ferraté, Juan. “Lingüística y poética.” *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo. Madrid: Arco Libros, 1999: 155-173.
- Gómez Toré, José Luis. “Disidencias: crítica del presente y crítica del lenguaje en la poesía española actual.” *Versants*, 64.3 (2017): 35-44.

- Lanz, Juan José. "Poesía y metapoesía en la trilogía social de Blas de Otero. Sobre la función del lenguaje en el compromiso poético." *Bulletin of Hispanic Studies*, 74.4 (1997): 443-473.
- "Para una poética del fragmento." *Paraíso: revista de poesía*, 4 (2009): 19-33.
- Llera, José Antonio. "Un quinquenio de poesía española." *Nueva revista de política, cultura y arte*, 159 (2016): 103-114.
- Luján Atienza, Ángel Luis. "El «mundo» de la nueva poesía española. Algunas notas sobre la referencialidad del discurso poético." *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*. Ed. Juan Carlos Abril. Granada: Asociación cultural Cancro, 2011: 129-173.
- "El lenguaje del compromiso. Metapoesía en la *Antología de poesía social española contemporánea (1939-1968)*." *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea*. Ed. Miguel Ángel García. Madrid: Visor Libros, 2017: 105-128.
- Martínez, Érika. "Valores portátiles: el sujeto bajo crítica." *Malos momentos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Eds. L. Bague Quílez y A. Santamaría. Madrid: Visor, 2013: 49-64.
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana, 2016.
- Morales Barba, Rafael. "Unos apuntes sobre la poética de Julieta Valero." *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Eds. María Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado. Valencia: Tirant lo Blanch, 2017: 363-374.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. *Los autores que llegan*. http://www.cat.elpais.com/diario/2004/03/20/babelia/1079743828_850215.html Wep. 20 de marzo de 2004.
- Ramazani, Jahan. *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Riechmann, Jorge. *Poesía practicable: apuntes sobre poesía, 1984-1988*. Madrid: Hiperión, 1990.
- Riffaterre. "La ilusión referencial." *Revista Co-herencia*, 14.27 (2017): 13-37.
- Nuria Rodríguez Lázaro. "El discurso poético de Julieta Valero." *Revista de Filología Hispánica*, 33 (2014): 109-124.
- . "Voz poemática y ontología. Acerca de Altar de los días parados (2003) de Julieta Valero." *Le texte et la voix. Hommage à Marie-*

- Claire Zimmermann, Editions Hispaniques, pp. 290-304, 2016.
- Rubio Carro, Eloy. *Julieta Valero: "Entiendo la poesía como una aventura de conocimiento desde el lenguaje."* <https://tamtampress.es/2015/07/27/julieta-valero-entiendo-la-poesia-como-una-aventura-de-conocimiento-desde-el-lenguaje/> Wep. 27 de julio de 2015.
- Scarano, Laura. "Aproximación a una poética figurativa. (En torno a una teoría de la referencia)." *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Ed. Laura Scarano. Buenos Aires: Biblos, 1994: 29-53.
- Stierle, Karlheinz. "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin." *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo. Madrid: Arco Libros, 1999: 203-268.
- Valero, Julieta. *Altar de los días parados*. Madrid: Bartleby, 2003.
- . *Los heridos graves*. Barcelona: DVD ediciones, 2005.
- . *Autoría*. Barcelona: DVD ediciones, 2010.
- . *Que concierne*. Madrid: Vaso Roto, 2015.
- . *Los tres primeros años*. Madrid: Vaso Roto, 2019.
- Vives Pérez, Vicente. "Claves temáticas de la poesía posmoderna española." *Revista de Literatura*, LXXV.150 (2013): 593-622.