XAVIER GUILLÉN: POESÍA DOMESTICADA

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0005
ORCID ID: 0009-0005-8778-8914

Jorge Díaz Martínez
Junta de Andalucía
España
jdiamar226@g.educaand.es

Resumen. La poesía de Xavier Guillén representa uno de los casos más recientes en la perpetuación de una escuela de escritura que, en líneas generales, viene siendo hegemónica, sobre todo a nivel institucional, en el campo literario español desde los años ochenta hasta la fecha. Este artículo ensaya un análisis estilístico de los textos de su segundo libro, *Amo de casa* (2021), revelando su reproducción de las características formales y su reformulación de los postulados estético-ideológicos de la llamada *poesía de la experiencia* y sus continuadores, haciendo especial hincapié tanto en lo que su propuesta tiene de continuidad como de individuación frente a los mismos. A este fin, se facilita al lector una presentación introductoria acerca de los orígenes de esta escuela y sus principales ideas sobre la creación literaria: su modelo de poema, la objetivación del sujeto poético y la toma de distancia emocional como método de escritura y su idea de la poesía como género de ficción. Se comenta, entre otras cosas, el asunto de la estructura interna de los libros de poesía, la cuestión de la literatura como un oficio (las nociones idealistas frente a las mundanales de la poesía) y el protagonismo de las relaciones familiares en la obra de este –ya no tan joven– poeta emergente.

Palabras clave. Poesía. Poesía española. Campo literario. Literatura española. Estilística. Crítica literaria.

Abstract. ***Xavier Guillén: Domesticated poetry.*** The emerging poetry of Xavier Guillén represents an interesting case in the perpetuation of a poetic school that, particularly at an institutional level, has generally been hegemonic in the Spanish literary field from the eighties to nowadays. This article attempts a brief stylistic analysis of the texts from his second book, *Amo de casa* (2021), revealing his reproduction of the main formal characteristics and his reformulation of the aesthetic-ideological postulates of the tradition of the so-called *poetry of experience* in the Spanish literary field. It particularly emphasizes what

This work is licenced under the Creative Commons Attribution 4.0 International license for non-commercial purposes.

Xavier Guillén's literary work has both of continuity and individuation against that trend. To achieve that, the reader is provided with an introductory presentation about the origins of this school, as well as its main ideas about literary creation: model of poem, method of writing by taking emotional distance, the objectification of the poetic subject, and its concept of poetry as a genre of fiction. Among other things, this paper discusses the internal structure of poetry books, the issue of literature as a professional activity (the idealistic versus the mundane notions of poetry), and the prominence of familial relationships in the second book of this –now not so young– emerging poet.

Keywords. Poetry. Spanish poetry. Literary field. Spanish literature. Stylistics. Literary criticism.

1. Introducción: *la poesía de la experiencia*

Para hablar de un libro tan peculiar como *Amo de casa* (2021), de Xavier Guillén, se hace necesario situarlo en su tradición específica –y no solo como parte de la *literatura española*, *europea*[1] u *occidental*–. Me refiero a la línea de escritura conocida en el campo literario español como *poesía de la experiencia.* Por lo tanto, comencemos por una introducción que facilite al lector neófito en la materia una base orientativa acerca de esta escuela.[2] Así pues, sin más preámbulos.

Por una suerte de carambola bibliográfica, la locución *poesía de la experiencia* vino a denominar a la corriente realista o figurativa que se institucionalizó en el campo poético español desde los años ochenta en adelante. Numerosos autores han señalado el estudio de Enrique Molina Campos «La poesía de la experiencia y su tradición», de 1987, como el que usa «por vez primera el marbete Poesía de la Experiencia para hacer referencia a las prácticas textuales que habían comenzado a desarrollarse» (Molina Gil, 2022: 151). Ciertamente, en su archicitada ponencia, Molina Campos declaraba que «de las tres direcciones sustanciales que emprende la creación poética postnovísima, la más significativa, cuantitativamente al menos, es la "poesía de la experiencia"» (Molina Campos, 1990: 182). Sin embargo, como es obvio, la expresión provenía de un contexto metacrítico anterior. Luis Antonio de Villena la menciona, por ejemplo, en un artículo de 1981: «Y yo mismo he intentado una personalización sensualista –vía *poesía de la experiencia*– de una estética clásica y simbolista, lo que paradójicamente podría aparecer como una ético-estética helenística» (Villena, 2000: 23). De ahí en adelante, Luis Antonio de Villena recurrirá a este calificativo en los proemios de sus consecutivas y siempre decisivas antologías: *Postnovísimos* (1986), *Fin de siglo* (1992), *10 menos 30* (1997), *La lógica de Orfeo* (2003) y *La inteligencia y el hacha* (2010); aunque solo a partir de la tercera, en efecto, lo hace en un sentido envolvente de toda la corriente principal –*realista* o *figurativa*, como se definió desde el principio–, frente a las otras líneas –*metafísica* o *del silencio*, por una parte, y *sensibilidad del rock*, después *realismo sucio*, por otra– y no solo como un rasgo preeminente de la joven poética ochentera.

Independientemente de quién fuera el primero en emplear la denominación *poesía de la experiencia* en un sentido tribal o generacional, lo cierto es que la mayor parte de la crítica coincide en cuestionar y aceptar al mismo tiempo esta expresión, que ha terminado imponiéndose en la historiografía literaria actual. Por citar solamente un par de ejemplos: «Se ha dicho que es un nombre problemático por su amplitud significativa, y en efecto, la laxitud con que viene siendo utilizado ha acabado por convertirlo en un cajón de sastre en el que se amontonan tal vez demasiadas cosas» (Iravedra, 2007: 26); y: «A lo largo de su corta historia, desde Luis Cernuda y Gil de Biedma hasta llegar a la poesía más contemporánea, la etiqueta se ha convertido en una paradoja que significa nada y demasiado al mismo tiempo» (Cullell, 2010: 37). Pese a sus objeciones, ambas autoras reproducen el rótulo en los títulos de sus respectivas obras.

1 En realidad, si tuviéramos que ampliar el marco nacional, más que con un sistema europeo –que también– , la *poesía de la experiencia* se relacionaría antes con la hispanoamericana.

2 Nos ahorramos así las boyantes notas a pie de página que de otro modo proliferarían.

En cualquier caso, encontramos un consenso general en los apuntes con los que se retrata a la *poesía de la experiencia*. Luis Antonio de Villena se refiere a:

> una poesía que habla desde la cotidianeidad, desde un tono lingüístico que no busca lo excepcional, desde la voz de un poeta que se siente un ciudadano común –muchas veces el poeta puede, lícitamente, sentirse oráculo o artista– y ello en un poema –cercano a la métrica tradicional– que expresa las experiencias de una vida, generalmente urbana (no negando la anécdota) desde la noche bohemia, las muchachas amadas, el fervor o la melancolía de la amistad, la nostalgia por los paisajes perdidos... (Villena, 1997: 10).

Y más adelante, en el mismo prólogo:

> Hablamos hoy esencialmente de un *poema de la experiencia,* ante un texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo (si pensamos, por contraposición en la pintura abstracta, de significados inconcretos o con otra lente) y con una base narrativa o anecdótica. Este poema estará escrito en un lenguaje *natural* –no sofisticado– y en tono de conversación. Alguien habló de monólogo ante un vaso de *whisky* (Villena, 1997: 22).

Igualmente, el catedrático Juan Cano Ballesta, a propósito de Luis García Montero –principal abanderado de *la experiencia*–, señala: «La huida de todo tipo de hermetismo y la creación de un lenguaje lírico accesible a un amplio público lector, junto con un enfoque hacia temas de ambiente urbano y hacia la cotidianidad, hacen de él una voz poética familiar a oídos contemporáneos» (Cano Ballesta, 2007: 56).

Junto a las descripciones en clave positiva, abundan también las negativas. A modo de ejemplo, recojo la aportada por Vicente Luis Mora acerca de una *poesía de la normalidad* cuyos «caracteres parecen relacionarla –y así ha sido durante años– con la poesía de la experiencia» (Mora, 2006: 53). Sería excesivo citar aquí por extenso su «descripción de la norma», pero baste este fragmento representativo:

> Prohibidas las imágenes visionarias o muy bien atadas. Más alegoría que símbolo. Se intentará hablar de los asuntos cotidianos en un tono de lenguaje coloquial, de modo que las preocupaciones habituales del lector medio queden reflejadas, en el mismo idioma *mental* en que éste las piensa. El contenido, la semántica poética, ha de tener relación con la subjetividad del autor; que será morigerada por los trámites al uso, creando un sujeto elocutorio ficticio, irónico, distanciado o fingidor; mejor si es todas esas cosas a la vez (Mora, 2006: 50, 51).

Respecto a los orígenes de esta escuela, no cabe duda de que el trío de *La otra sentimentalidad*, integrado por Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador –bajo el magisterio ideológico de Juan Carlos Rodríguez–, funcionó como el núcleo aglutinador de lo que después se llamó *poesía de la experiencia.* Para conocer la génesis de este grupo, así como su relevancia en el contexto político del momento, pueden consultarse numerosas fuentes; una síntesis muy completa la ofrece Encarna Alonso Valero, quien estudia «cómo se desarrolló el paso de una opción de provincias (Granada, al principio de los años 80) a una corriente central, de ámbito nacional y en la que confluyen un gran número de poetas» (Alonso Valero, 2010: 189); su bibliografía contiene, además, los trabajos fundamentales al respecto. Sobre dicha

continuidad entre *La otra sentimentalidad* y la *poesía de la experiencia,* destaca, especialmente, el volumen antológico de Araceli Iravedra (2007), cuyo estudio introductorio incluye también al resto de afluentes que fueron convergiendo en la corriente experiencial.

Además de los ya señalados, un aspecto definitivamente significativo de la *poesía de la experiencia* es el que se refiere al distanciamiento de los propios sentimientos que –siempre según esta escuela– necesita el poeta a la hora de escribir –o corregir[3]– sus poemas; una postura, por cierto, directamente relacionada con su idea de *la poesía como género de ficción*. La cuestión amerita, sin duda, un comentario aparte. Así pues, de forma muy resumida: Si asumimos que el germen de la *poesía de la experiencia* fue el grupo granadino de *La otra sentimentalidad* (aunque no fuera el único), debemos retrotraernos a ese ambiente cuasi revolucionario y de incertidumbre que impregnaba los cerebros y los ánimos durante los últimos años del franquismo y los primeros de la transición democrática española para imaginarnos, después de cuarenta años de dictadura, la clandestina impaciencia con la que se debatían en los círculos intelectuales de Granada, en tabernas y nocturnos contubernios, unas reformas –en este caso, poéticas– de clara inspiración marxista y que los jóvenes del grupo de *La otra sentimentalidad* recibían de la mano althussiana de Juan Carlos Rodríguez. Así nos lo resumen Jordi Gracia y Domingo Ródenas, en referencia al manifiesto publicado en 1983 por Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador:

> Tiene todo el aire de un manifiesto por una poesía conectada a un tiempo desde una actitud vital de respaldo simbólico y político a la trascendental victoria socialista de octubre de 1982. [...] No son sobrantes semejantes alusiones político ideológicas porque ninguno de los autores vinculados a aquel manifiesto fue ajeno a una izquierda intelectual formada en la influyente proximidad de Juan Carlos Rodríguez (que supo conjugar el materialismo dialéctico althuseriano con los encantos del tango y lo canallesco) y dispuesto a comprender la poesía también dentro del tejido de expresiones ideológicas del tiempo histórico: los sentimientos y las emociones se conjugan con los contextos históricos y sociales sin los cuales carecen de entidad real o son meras abstracciones teóricas (Gracia; Ródenas: 2011: 824).

El mentado manifiesto había sido primero publicado bajo firma de Luis García Montero en el periódico *El País*, el 8 de enero de 1983, y todavía puede leerse en las páginas digitales de dicho diario. En el texto, García Montero ironizaba sobre el carácter de una poesía entendida como «confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto», para proponer, en cambio, una poesía en la que «se acepta el distanciamiento como método de trabajo», puesto que «para darse totalmente a un discurso, para imprimirle un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos» (García Montero: 1983). Los poetas de la experiencia insistirán durante décadas en este distanciamiento, pero, como decía, sus ideas provenían de Juan Carlos Rodríguez – catedrático de la Universidad de Granada–, quien, además de su transmisión oral, las había recogido en un tratado fundamental, *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), cuyo lapidario proemio sentenciaba:

3 Se entiende que para la mayor parte de los profesionales de la literatura –pero no para todos, como veremos–, la noción de *escritura* incluye en sí misma la revisión y corrección de borradores.

> La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de «literarios» constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales «modernas» o «burguesas» en sentido general (Rodríguez, 1974: 5).

De forma simplificada: esta escuela defendía que la intimidad y los sentimientos del sujeto no representaban esencias absolutas, sino meras construcciones históricas derivadas de las condiciones sociales de existencia, variando, por tanto, en cada época. Asimismo, tampoco existiría el propio sujeto –digamos, la identidad personal de las personas–, sino por intermediación de las contingencias históricas que le hubieran tocado en suerte a cada uno:

> Cuando uno decide tomarse en serio la poesía, cuando uno aprende a sospechar de las explicaciones adolescentes del género, marcadas por la superstición de las verdades eternas y por la fe en una sincera espontaneidad de los sentimientos, resulta necesario preguntarse por la raíz de la mirada, por el ámbito de sobreentendidos y abstracciones que alienta bajo la palabra *yo* (García Montero, 2000: 13).

En consecuencia, el poeta *debía* distanciarse de sus propios sentimientos (burgueses) para poder así sustituirlos por una *nueva sentimentalidad*.[4] Dicha distancia autoimpuesta subrayaba, además, el carácter de «La poesía como género de ficción» (García Montero, 1996: 19), es decir, como una construcción artificial, consciente y premeditada, en lugar de como una emanación vaporosa del espíritu o como un irrefrenable desahogo emocional. Esa era, al menos, la teoría (la superestructura), aunque en la práctica, ni los sentimientos expresados ni la construcción formal de los poemas difirieran demasiado de los moldes clasicistas de la lírica, tal y como señalaron absolutamente todos los críticos y antólogos que se ocuparon de caracterizar a esta corriente: José Luis García Martín, Luis Antonio de Villena,[5] Miguel García-Posada, Amparo Amorós, etc.

Al mismo tiempo, no se puede negar que el racionalismo «ilustrado» y el «neoclasicismo» formal de los poemas de la experiencia se oponía, siguiendo la ley del péndulo, al marcado esteticismo de inspiración vanguardista que habían puesto de moda los *novísimos,* es decir, la promoción de poetas inmediatamente anterior a los ochenta. Esta confrontación, como han señalado también abundantes críticos, se hizo cada vez más notoria conforme los *realistas* fueron ganando terreno en el campo literario, es decir, conforme fueron adquiriendo la preeminencia institucional. Pero, independientemente de dicha circunstancia, el prosaísmo y –supuesto– distanciamiento de los propios sentimientos que los poetas de la experiencia propugnaban como *método de trabajo*, es decir, como método de escritu-

4 En una reciente entrevista, Luis García Montero asociaba su propuesta, en primer lugar, a una cuestión política, a una forma de distanciarse del franquismo: «Y eso fue lo que nos hizo apostar por una nueva sentimentalidad que intentamos nosotros radicalizar porque teníamos que crear una educación sentimental distinta a la que había caracterizado la dictadura» (García Montero, 31 de agosto de 2023).

5 Luis Antonio de Villena incluso organizó una de sus antologías, *Fin de siglo* (1992), en torno a esa idea del retorno de una tradición clásica.

ra, provenía de un materialismo dialéctico que los entendía (a esos sentimientos) como construcciones ideológicas derivadas de las condiciones sociales de existencia propias de cada época, las cuales, al fin y al cabo, se aspiraba a revolucionar –o, al menos, deconstruir– gracias precisamente a esa *revolución interior* de los sujetos, habiendo entendido que «en el sótano del poeta era el mismo poeta quien hacía de ladrón, de criado y de señor de la casa» (García Montero, 1998: 108).

Así pues, no deja de ser curioso que la denominación *poesía de la experiencia* proviniera de un ensayo que prácticamente nadie –a excepción de Gil de Biedma– había leído en los años ochenta. Robert Langbaum publicó *The poetry of experience* en Nueva York en 1957; Jaime Gil de Biedma lo leyó, por lo visto, ese mismo año, aplicándose el cuento y popularizando sus tesis en España; y de ahí que las conocieran, de segundas, los poetas ochenteros. En su estudio, Langbaum analizaba cómo, tras la gnoseología empirista de Locke y Hume, en un siglo XVIII divorciado de certezas, los poetas románticos ingleses comenzaron a «separarse» de sus propios sentimientos para reconstruirlos después en sus poemas, adoptando y adaptando en plena época victoriana el monólogo dramático isabelino. En palabras de Julián Jiménez Heffernan, traductor al castellano del ensayo:

> Su estudio puede leerse de varias maneras: como una revisión del concepto historicista de romanticismo; como una profundización en los presupuestos cognoscitivos de la poesía lírico-meditativa de Wordsworth y Coleridge; como una rigurosa excavación en el suelo escéptico y relativista de la poesía victoriana; como una extensa glosa de los poemas mayores de Browning; como una lectura crítica de la múltiple distorsión, psicologizante y lírica, a que fueron sometidos los dramas de Shakespeare durante el siglo diecinueve; como un rechazo al tratadismo literario aristotélico desde la propuesta de una nueva poética de corte nietzscheano; como un intento, en definitiva, de comprender esa precisa genealogía textual que vincula el drama isabelino con la poesía de Pound, y que nos permite hablar de continuidad literaria (Jiménez Heffernan, 1996: 18).

Sin embargo, tal y como manifestaba Álvaro Salvador en el prólogo a la edición castellana: «Me atrevo a afirmar que, si exceptuamos unos pocos especialistas en la obra de Gil de Biedma, no llegarán a la docena los interesados en el debate poético actual que hayan manejado las recientes ediciones norteamericanas» (Salvador, 1996: 13). En cuanto a la implantación del marbete *poesía de la experiencia* en el campo poético español, pueden consultarse, entre otros: Luis Antonio de Villena (2000: 96-98) y, más extensamente, Diana Cullell (2010: 23-38) o Araceli Iravedra (2007: 27-35).

En conclusión, la idea de tomar distancia o separarse de los propios sentimientos para escribir poemas *como un profesional,* si bien estaba presente en el ensayo de Langbaum que –de rebote– había dado nombre a la *poesía de la experiencia* española, para los jóvenes poetas que la practicaban –o que practicaban un sucedáneo de la misma– provenía de una línea de pensamiento radicalmente distinta, bajo el tutelaje ideológico de Juan Carlos Rodríguez.[6]

6 Por supuesto, siempre sería posible argumentar cierta filiación filosófica entre el empirismo británico del XVIII y el materialismo alemán del XIX, aunque desconozco si estas consideraciones formaban parte del núcleo de preocupaciones de los poetas de los ochenta.

2. *Amo de casa*, de Xavier Guillén

El segundo libro de poesía de Xavier Guillén,[7] *Amo de casa* (2021), tiene como locutor protagonista a un espécimen del bohemio doméstico, lector desinteresado en los aspectos prácticos de la vida, como elegir solería o contratar una segunda hipoteca, de lo cual se encarga *Odile*, que es quien lleva los pantalones en casa, con perdón de esta figura machista del lenguaje.

Hace ya un cuarto de siglo, Luis Antonio de Villena publicó una antología bajo el subtítulo de «la ruptura interior en la *poesía de la experiencia*» (Villena, 1997). Este poemario se sitúa en la línea subsiguiente, es decir, en la estela de aquellos continuistas rompedores que le dieron una vuelta de tuerca a la poética, tales como Luis Muñoz, Carlos Pardo y Rafael Espejo,[8] por ejemplo. Así pues, aquí vamos a leer los típicos poemas narrativos sostenidos sobre el módulo rítmico del endecasílabo –con licencias, o despistes–, más o menos prosaicos, inductivos, remachados con un colofón estético argumental. Lo cual da mucho juego, desde luego, para escribir poemas excelentes, resultones o nefastos, según los casos –los adeptos al esquema antedicho, incluyendo Hispanoamérica, deben ser unos miles–. Y en el caso de Xavier Guillén, resuelve bien la jugada, yo diría que ha encontrado su voz en esta fórmula con la que nos ofrece unos textos ingeniosos, descreídos, del tipo que cae bien, sin pretensiones.[9] Su elección por una naturalidad expresiva, no exenta de artificio, pero siempre cercana, consigue conectar con el lector desde la intimidad del día a día, mostrando unas escenas que nada tienen que ver con madrugadas crápulas y hoteles putativos,[10] sino con la economía sentimental de una joven estructura familiar.

7 De ascendencia andaluza, Xavier Guillén nace en El Masnou (Barcelona) en 1981. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, fue lector de español en la Universidad de Tiflis. Su primer libro de poemas, *Mar negro* (2016), fue ganador del *Premio Andalucía Joven de Poesía* a instancias de un jurado integrado por José Andújar Almansa, Juan Antonio Bernier Blanco, Rafael Espejo Muñoz y Remedios Sánchez García.

8 Aunque el joven Rafael Espejo no fuera incluido en aquella antología, su poética coincide a grandes rasgos con la enunciada en sus páginas, dirección que a la que pronto se sumaron también muchos otros poetas que para 1997 se encontraban todavía demasiado inéditos: Luis Bagué Quílez, Juan Antonio Bernier, Fruela Fernández, David Leo García, Ariadna G. García, Carmen Jodra Davó, Luis Melgarejo, Ana Merino, Andrés Neuman, Vanesa Pérez-Sauquillo, y un largo etcétera.

9 El mayor cambio formal, que salta a simple vista, entre el primer libro de Xavier Guillén, *Mar negro* (2016), y este segundo, consiste en que su lenguaje se ha liberado –no del todo, pero en su justa medida– del espeso artesonado de imágenes –a veces sensoriales, otras conceptuales, llegando en ocasiones a lo hermético– que recubría cada escena y reflexión en sus anteriores versos, lo que les confería un tono entrecortado y efectista, en un intento de demostrar su valía por la vía de rizar el rizo, como es común entre jóvenes poetas. Citaré solamente un ejemplo ilustrativo: «El vigía contempla/ lo que no hay. Al entornar/ los ojos glosa,/ por ejemplo,/ la sangría del mar,/ la rodaja que flota/ y enturbia la visión/ pero aúpa la imagen,/ su extrañamiento, tú.// Quizá no haya/ realidades distintas,/ tal vez/ seamos lo mismo,/ una lección enigmática,/ una enseñanza idéntica/ sobre el paisaje.// Una ballena ha salido./ Las nubes se empapan.// Incluso la ballena/ habita la ballena» (Guillén, 2016: 24, 25).

10 Uno de los ataques más frecuentes esgrimidos en contra de la *poesía de la experiencia* es el del abuso de las barras de los bares, los taxis desesperados y los amaneceres etílicos. Basta pensar en títulos como *El último de la fiesta* (1987), de Carlos Marzal, o *Bar adentro* (1997), de Fernando Beltrán. Este *topos* se vincula, además, con el falso malditismo de una vida cultureta en la que abundan –como en las canciones

3. De puertas para dentro

En general, un libro defendible se compone de unos cuantos poemas sobresalientes, un grueso de poemas de relleno y algunos poemas malos, que no pueden faltar. Los *poemas de relleno,* en contra de lo que pueda parecer, resultan fundamentales para el buen comportamiento del libro, modulando la intensidad de la lectura y completando la imagen de conjunto; y aunque no suelan aparecer en las antologías, estadísticamente comprenden, en la mayoría de los casos, el grueso de la producción literaria de un autor, pudiendo clasificarse en más o menos interesantes. De la proporcionalidad y el orden variable de estas tres o cuatro categorías depende buena parte del logro de una obra (aunque también hay libros que se salvan por un par de renglones memorables). Así pues, en atención al número de páginas, la obra de Xavier Guillén, *Amo de casa*, se compone de un 18,4% de *poemones*, un 36,9% de poemas *interesantes*, un 32,3% de poemas *de relleno* y un 12,3% de poemas *prescindibles*. Para obtener estos porcentajes he seguido un procedimiento falsable y reproducible, consistente en la lectura del libro. Invito a la reproducción del experimento para la validación de los resultados.

Poemones *18,4%*	***Interesantes*** *36,9%*	***De relleno*** *32,3%*	***Prescindibles*** *12,3%*
«Oficio»	«El mito de Orión y el escorpión»	«El apilador apilado»	«Musgo en la nieve»
«Gemelas»	«Mi hermana me saca de casa»	«Sueño con orugas»	
«Luz de cortesía»	«Imitaciones»	«Festival de las hojas»	
«Día sencillo»	«Mi mujer me saca de casa»	«En la feria medieval»	
«Estatuas y busto»	«Calcetines contra vencejos»	«En el contorno de las tortugas»	
	«Mar y tiempo»	«Pesca en hielo»	
	«Segunda residencia»	«Sopas completas»	
	«Abeja en gota de ámbar»	«El hombre bala»	
	«Poema de ajedrez»	«Terror espacial»	

de Joaquín Sabina– habitaciones de hotel de amanecida y los tristes rapsodas resacosos se confunden con estrellas del rock de medio pelo. Con el paso de las décadas, estos excesos se fueron diluyendo en las páginas de sus libros, pero siempre queda un poso de bohemia, sobre todo en los autores de la primera hornada de *la experiencia*. Araceli Iravedra, una de las antólogas que con más profundidad ha estudiado esta escuela, recoge así las críticas: «En este deambular por los distintos escenarios de la trama urbana forzoso es detenerse, con su sujeto, en uno de los *loci* más visitados por la poesía de la experiencia: el de las copas nocturnas y la barra de bar. La recurrencia de este escenario, que suele animar un sujeto lírico acanallado o elegíaco, entregado a las evocaciones nostálgicas, que reflexiona melancólicamente sobre la frustración amorosa o el paso del tiempo, ha sido a menudo denunciada por los detractores de la corriente experiencial, que han visto en ello no sólo una reprobable reducción de la materia lírica al angosto anecdotario personal, sino la futilidad de un discurso que trivializa en grado sumo una supuesta "experiencia" que no pasa de mero "pasatiempo"» (Iravedra, 2007: 81).

En cuanto a su ordenación, se observa una gradación intermitente que tiende a concentrar hacia el final la mayor parte de los *poemas interesantes*, culminando con «Poema de ajedrez», especialmente logrado para quien le guste el ajedrez, y quedando como epílogo ocho textos en prosa, en mi opinión, completamente prescindibles. Paso ahora a comentar en más detalle la confección del producto.

4. De profesión, sus poemas

Como es costumbre en este género de libros, vale el primer poema de poética. Se titula «Oficio» y traza una analogía entre el oficio de poeta del autor y el taller de zapatero de su abuelo, para que la poesía ponga los pies en el suelo. Este tipo de analogías entre el trabajo de algún progenitor y la labor literaria del autor, sea poeta o narrador, son bastante frecuentes tanto en los paratextos como en los propios textos literarios, lo interesante es la nematología implícita en cada símil. Y en esta ocasión, la relación se explicita en la estrofa bisagra del poema.

> ¿Puede ser la poesía
> nostalgia de oficio?
> En mi errar he buscado
> la zapatería de mi abuelo.

En el contexto del poema –hay que leerlo entero–, esa ausencia de artículo en «nostalgia de oficio» superpone una serie de semas complementarios, el primero de los cuales apuntaría a otra ausencia, la de la identidad que conferían los antiguos oficios gremiales o artesanales, trabajos vinculados a alguna habilidad técnica manual heredada o adquirida y cuya utilidad directa para el grupo social confería *un ser* a la persona, el cual se desintegra a partir de la Revolución Industrial con la llegada de los trabajos proletarios[11] (hoy en día diríamos *no*

11 Para Arnold Hauser, los antecedentes de esta crisis se encontrarían ya a finales de la Edad Media, con los comienzos de un primer capitalismo mercantilista y financiero: «La tendencia a pasar de la empresa de tipo artesanal, que trabaja con un capital relativamente pequeño, a la gran industria, y del comercio con mercancías a los negocios financieros, ya se puede observar desde muy pronto; adquiere su supremacía en los centros económicos italianos y flamencos a lo largo del siglo XV» (Hauser, 2009a: 430). No obstante, Hauser también deja claro que «Por viejos que sean los comienzos de esta evolución, a finales del siglo XVIII surge un mundo nuevo. / Ahora por primera vez desaparece la Edad Media con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales, para dejar lugar a una organización del trabajo basada completa y totalmente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Con las grandes factorías completamente racionalizadas de acuerdo con estos principios comienza la Edad Moderna en el auténtico sentido de la palabra, la era de las máquinas. Surge un nuevo tipo de sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, por la división estricta del trabajo y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de la consumición masiva. Y surge también, como consecuencia de la despersonalización del trabajo y de la emancipación de la capacidad personal del trabajador, una creciente objetivación de las relaciones entre patronos y obreros. Y con la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales, aparecen condiciones más duras y formas de vida menos libres. [...] Las condiciones de vida de las clases obreras ciudadanas descienden a un nivel tan bajo que la existencia de los siervos de la Edad Media parece idílica en su comparación» (Hauser, 2009b: 66-67).

cualificados) en los cuales el sujeto es *empleado* como un engranaje más (alienado y alineado) de la cadena de montaje o producción –tal y como magníficamente ilustraría Charlie Chaplin en *Tiempos modernos* (1936)–. Por hacer otro juego de palabras, digamos que a partir de la Primera Revolución Industrial la Modernidad liquida una (forma de) identidad que la Revolución Digital no ha contribuido a solidificar. Así las cosas, el autor se pregunta si la literatura (*poiesis,* en su sentido griego de creación) «puede ser» una labor equiparable a la de aquellos ancestrales oficios gremiales o artesanales, subcampos dependientes de una tradición técnica orientada al provecho social, lo cual implicaría cierta desmitificación del género, que descendería (solo aparentemente) un escalón, de arte a artesanía, en la escala de valores imperante de prestigio cultural y, al mismo tiempo, una dignificación del mismo, devolviéndole un sentido –previamente disuelto en la hipostasia del arte contemporáneo y desplazado por el absolutismo de lo audiovisual– que compensa, de alguna manera, la maltrecha función del escritor en los tiempos que corren, sobre todo si se trata de un poeta minoritario, más atento a la factura estética de su obra que al acopio de *followers* en las redes sociales (que no tiene).

En segundo lugar, al subrayar lo que la poesía tiene de oficio, Xavier Guillén no hace sino reiterar uno de los principios basales de la *poesía de la experiencia*, la escuela de escritura en la que se sitúa. Efectivamente, los autores de *La otra sentimentalidad* habían defendido en sus textos fundacionales «el viejo oficio de la literatura» (Egea, J., et al. 1983) y, más concretamente, una concepción de la poesía como fruto del trabajo consciente («de la técnica y del esfuerzo», había dicho Lorca)[12] frente a la idea popular de los poemas como expresión espontánea del espíritu, las emociones y la inspiración (una noción poética que, pese a todo, sigue vigente para multitud de creadores, inclusive premios nacionales).[13] Si bien es

12 La archiconocida cita pertenece a la «Poética (De viva voz a G.D.)» de Federico García Lorca, incluida en la primera antología de poetas españoles de Gerardo Diego. El párrafo en cuestión decía así: «En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio–, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema» (García Lorca, 1932: 298).

13 La prueba de que el debate entre una *poesía pensada* y una *poesía sentida* (que debería haberse extinguido ya, hace tiempo, no en favor de ninguno de los polos) sigue abierto en las prácticas textuales actuales es la insistencia con que reaparece en las declaraciones de innúmeros poetas, especialmente entre los defensores de una poesía calculadora, quienes alegan su superioridad frente a la pretendida ingenuidad técnica y sentimental de otras expresiones más espontáneas. Citaré, por un lado, el caso de Olga Novo, ganadora del Premio Nacional de Poesía en el año 2020 por su libro *Feliz Idade* (en gallego). En un taller *online* al que tuve ocasión de asistir, con la participación de la propia autora, en abril de 2022 –dentro del ciclo *Taller de poetas*, organizado por Ana Isabel Alvea Sánchez desde 2011 para la Casa del Libro de Sevilla–, la poeta gallega reconocía escribir al dictado de un impulso, digamos, visceral y no corregir nunca (aunque sí seleccionar) sus poemas –lo mismo dice, por cierto, Mircea Cartarescu de sus novelas–. En una entrevista concedida con motivo de su Premio Nacional, podemos leer: «Yo soy muy torrencial, de chispazo. Después, cuando releo con ojos de profesora de lengua, veo que hay oculto un endecasílabo que rompí, pero lo hay, o una rima interna. Conservo técnicas de la poesía popular que forman un sustrato, sin que mi proceso de creación deje de ser, de todos modos, *irracionalista*» (la cursiva es mía) (Novo, 2020: *online*). Asimismo, en otro lugar, se refiere a sus poemas como «emanaciones vitales» (Novo, 2013: 7). Por otro lado, podemos traer a colación el caso de Jenaro

innegable que la llamada *poesía de la experiencia* ha abanderado en el contexto español de las últimas décadas esta concepción ilustrada de la poesía, la encontramos también en las poéticas de otros muchos autores de diversas tendencias y periodos, especialmente si al sema de trabajo u *oficio* entendido como confección laboriosa del discurso,[14] de la poesía como arte y artificio, es decir, como algo que *cuesta trabajo*, le añadimos el sema de trabajo u *oficio* entendido como profesión en el sentido económico, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta los distintos momentos de la historia en los que, dentro de una sociedad en concreto, se ha dado un proceso de profesionalización de la escritura frente a otras prácticas literarias anteriores con mayor grado de independencia respecto al mercado.[15] Con lo cual, son incontables los autores que han aludido, con mayor o menor profundidad, a la cuestión; desde Gustave Flaubert a Gabriel García Márquez, casi cuesta encontrar alguno que no lo haya hecho. Para lo que aquí nos interesa, digamos que es un tema bastante recurrente también para los poetas de la Generación de los 50, a quienes los poetas de *La otra sentimentalidad,* como se sabe, toman como maestros. José Agustín Goytisolo, por ejemplo, tiene un poema muy conocido titulado, precisamente, «El oficio del poeta» (Goytisolo: 1968), en el que, al igual que Xavier Guillén, compara su labor con la de un artesano, subrayando ese distanciamiento de los propios sentimientos en el que tanto insistirán (más por influencia de Juan Carlos Rodríguez que de Robert Langbaum) sus discípulos ochenteros:

> Contemplar las palabras
> sobre el papel escritas,
> medirlas, sopesar
> su cuerpo en el conjunto
> del poema, y después,
> igual que un artesano,

Talens, quien, al contrario, se decanta por la línea racional y premeditada de escritura –sin que el autor pertenezca, al menos estéticamente, a la corriente experiencial–: «Es cierto que, desde al menos *Ritual para un artificio*, siempre he tenido muy presente que un poema se escribe con la cabeza fría y no con el estómago ni en plena ebullición sentimental; que la inocencia técnica es un bulo romántico sin ninguna consistencia; que el conocimiento del oficio, porque de oficio se trata, tal vez no permita producir genialidades, pero sí evita perpetrar estupideces. Y, sobre todo, ayuda a eludir esa innata tendencia tan arraigada en nuestra propia tradición a llorar en público» (Talens, 2023: 23).

14 Un ejemplo tal vez no tan conocido sea el de la poesía *acmeísta* rusa, un grupo conformado en la década de 1910, entre cuyos miembros más destacados se encontraban Anna Aimátova y Ósip Mandelshtam. Los acmeístas reivindicaban el aspecto constructivo y artesanal de la escritura: «los acmeístas consideraban el lenguaje como su materia y se equiparaban a unos artesanos capaces de perfeccionar su arte, y porque apelaban a la maestría y a su razón en lugar de al sentido y a la inspiración, dieron a su organización el nombre de *Taller de los poetas*» (Myers, 2001: 21).

15 En todo caso, en el contexto europeo se da un momento decisivo en esta ruptura, que Arnold Hauser sitúa en el siglo XVIII: «Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el producto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre. Se puede saludar con satisfacción este cambio, o se lo puede lamentar; pero la evolución de la literatura hacia una profesión independiente y regular hubiera sido inconcebible en la era del capitalismo sin la transformación del servicio personal en mercancía impersonal» (Hauser, 2009b: 61).

separarse a mirar
cómo la luz emerge
de la sutil textura.

Y a propósito de la Generación de los 50, la cuestión aparece perfilada en algunas escenas de *El cónsul de Sodoma*, un *biopic* dedicado a Jaime Gil de Biedma. Por ejemplo, cuando el padre, intentando que su hijo se haga cargo de la empresa familiar, le suelta: «Jaime, dos libros de poesía en siete años no hacen una carrera literaria» (Monleón, 2009: 35: 48). Un poco antes, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma aparecen dialogando sobre sus aproximaciones al hecho literario, quedando claro que, independientemente de su afinidad ideológica, para el primero se trata de un trabajo, mientras que para el segundo –como sabemos, sin apuros económicos– se trata de otra cosa (¿«El juego de hacer versos»?).[16] No deja de ser significativa la ironía cinematográfica de la escena inmediatamente anterior al diálogo que abajo transcribimos: los escritores aparcan su vehículo en el patio de la casa de campo de los Gil de Biedma, donde son recibidos por los criados. El mayordomo, quitándose la boina, abraza a su señor: «¡Cuánto tiempo sin verle, señorito Jaime!». Mientras tanto, las mujeres, apresuradas, recogen el equipaje y las maletas –menos el maletín de cuero de Marsé, al que «el escritor obrero» se aferra–. Cambio de plano: desde el interior del caserío, observamos las lámparas moriscas de una villa lujosamente decorada mientras al fondo aparecen las siluetas minúsculas de los dos amigos que entran por la puerta. Se oye la voz de Jaime que dice: «Aquí escribirás maravillosamente» (Monleón, 2009: 29:39).

– ¿A ver la cosecha de hoy?
– Toma.
– ¡Coño! Escribir novela es como preparar oposiciones a notario.
– Ya... Pero es que... la poesía no da para comer.
– Por eso soy un poeta de domingo, con conciencia de lunes. Entre semana me paso las horas en un despacho empujando papeles con la nariz. Soy un hombre práctico.
– Yo también lo intento, escribiendo en serio.
– ¿Qué entiendes por escribir en serio?
– Pues poder vivir de lo que publico.
– O sea que crees que el escritor escribe para que la sociedad compre libros.
– Eso es.

16 «El juego de hacer versos» es el título de un conocido poema de Jaime Gil de Biedma en el que, obviamente, deja caer algunas nociones de poética; entre ellas, por ejemplo, esa contraposición –que ya hemos comentado– entre *pensar* y *sentir* un poema: «El arte es otra cosa / distinta. El resultado / de mucha vocación / y un poco de trabajo. // Aprender a pensar / en renglones contados / –y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos–, // tratar con el idioma / como si fuera mágico / es un buen ejercicio, / que llega a emborracharnos» (Gil de Biedma, 1975: 135-136). Luis García Montero citará este poema en el manifiesto inaugural de *La otra sentimentalidad* (1983) y también en posteriores ocasiones para destacar, entre otras cosas, su llamada al entendimiento como un modo más de ese distanciamiento racional, en conexión con las poéticas de Luis Cernuda y Antonio Machado, «que convierten el poema en un territorio objetivo de distanciamiento y diálogo para la construcción de experiencias éticas y estéticas. Distanciamiento frente a las verdades esenciales de la subjetividad, diálogo con el lector ideal al que se le prepara una cita de conocimiento» (García Montero, 2000: 263).

– ¿Y para qué publicas?
– Pues para influir algo en los demás, supongo.
– Aham... Ya (Monleón, 2009: 29:40).

Las innumerables menciones y tratamientos por parte de escritores de toda índole a la cuestión de la literatura como un oficio hacen que constituya, por acumulación, un tópico temático de la modernidad, dentro del cual, sin embargo, es posible distinguir dos posiciones. La primera la comprenderían aquellos textos que se refieren a la situación económica real de cualquier escritor que, efectivamente, viva o intente vivir de la literatura, dando testimonio de ello. Tal y como apuntaba el personaje de Juan Marsé, es una circunstancia que se da con más frecuencia entre los novelistas. Pensemos que Bukowski, por ejemplo, al abandonar definitivamente su trabajo en una oficina de correos, lo primero que hizo fue escribir su primera novela. Pero si hablamos de *poetas puros*, de poetas que no se sacan un sobresueldo con columnas periodísticas y novelas de opinión, y sobre todo si nos referimos a los poetas de la segunda mitad del siglo veinte español en adelante, cuando declaran en sus versos entender la poesía como un oficio, más que nada lo hacen como un posicionamiento, *une prise de position*,[17] es decir, en este caso, como la suscripción a un tópico literario asociado a una concreta tendencia de escritura que subraya aquello que la poesía tiene de elaboración artificiosa y de dedicación vocacional.

Estas dos posiciones, que a ojos del personaje de Marsé se corresponderían con la del novelista profesional frente a la del poeta de vocación, equivalen, a grandes rasgos, a las del profesional y el aficionado en cualquier otro ámbito, con la salvedad de que, en el terreno de la literatura, los aficionados, sean poetas o novelistas, con frecuencia entregan consumibles textuales de mayor catadura y durabilidad que los de sus colegas profesionalizados, siempre supeditados a los condicionamientos del éxito comercial. Por supuesto, esto que acabo de decir no es más que una *bourdiana* generalización, con obvias excepciones, pero creo que se entiende. Para ir concluyendo con este segundo sema de la ausencia de artículo en «nostalgia de oficio», y teniendo en cuenta que Xavier Guillén escribe al mismo ritmo que Jaime Gil de Biedma, debemos interpretar su apelación como la reproducción de un tópico literario y la adscripción a una determinada escuela de escritura.

Por último, esa «nostalgia de oficio» aludiría a la tradicional asociación entre poesía y melancolía. Aquí el autor se refiere a la nostalgia como un recurso de estilo, es decir, esa

17 De forma muy simplificada: un posicionamiento, toma de postura, toma de posición o *prise de position*, dentro de la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu, puede referirse a una infinidad de instancias, cada una de las cuales contribuye a señalar el espacio simbólico que ocupa un escritor en el sistema de oposiciones que configura un campo literario en un determinado momento y que demarca su relación jerárquica, económica, estética e ideológica respecto a los demás integrantes del campo. Para Bourdieu, la correspondencia entre *tomas de posición* y *posiciones* dentro de cualquier campo artístico y aquellas del *campo de poder* es tal que, en última instancia, las tomas de posición artísticas pueden considerarse tomas de posición políticas: «En phase d'équilibre, l'*espace des positions* tend à commander l'*espace des prises de position*. C'est dans les « intérêts » spécifiques associés aux différents positions dans le champ littéraire qu'il faut chercher le principe des prises de position littéraires (etc.), voire des prises de positions politiques à l'extérieur du champ» (Bourdieu, 1992: 379).

pose transmitida por los siglos de los siglos, de generación en generación, a través de los procesos de imitación del *repertorio*; pero también se refiere al peligro de verse de veras contagiado, «de oficio», como *deformación profesional*, de ese *estado anímico* universal, del cual, en primer lugar, sería expresión literaria ese *habitus* del estilo, o modelo sentimental del *repertorio*.[18]

Para continuar con el asunto metapoético, a lo largo del libro encontramos varias analogías, símbolos y alusiones, más o menos explícitas, referidas a lo mismo. En este sentido, resulta especialmente significativo el poema «Calcetines contra vencejos». La originalidad del título reside en reponer con nuevos términos la clásica oposición entre lo elevado y espiritual (los vencejos) frente a lo bajo y terrenal (los calcetines) –o bien, entre idealismo racionalista y empirismo materialista–, decantándose, sin lugar a dudas, por una concepción de la poesía –o una práctica de escritura– en la que prima su cualidad mundana y manual.

Zapatos y calcetines facilitan al cuerpo que albergan y sostienen su contacto con la tierra, con el mundo, de la misma manera que la poesía (esa «camisa férrea» de la «Melancolía» de Rubén Darío)[19] envuelve con su textura el contenido (emocional, mental o espiritual) del locutor y de la misma manera que la cultura envuelve a los instintos –o al cuerpo de la naturaleza– mediante una serie de instrumentos convencionales: artificios sociales e ideológicos que modulan su adaptación al entorno. En los poemas de *Amo de casa*, las prendas elegidas para señalizar esa textura siempre están en contacto con el suelo, con el *polvo* –ese polvo que somos y al que bíblicamente volveremos–, pertenecen a la parte inferior de nuestra fisionomía, aquella que nos sostiene y representa, por lo tanto, a nivel simbólico, los instintos más básicos de la supervivencia. Si Vladimir Mayakovski –quizá el poeta materialista ruso más popular en todo el mundo–, tituló «Una nube en pantalones» a su obra más conocida, de la poesía de Xavier Guillén podríamos decir «una lengua con zapatos»

18 Una de las aportaciones de mayor proyección de la *teoría de los polisistemas* de Itamar Even-Zohar es su concepto de *repertorio*. La noción de *repertorio* aparece muy pronto en los trabajos del teórico israelí, donde viene a sustituir a expresiones anteriores y más vagas, tales como *activities, phenomena* o *structures*. Even-Zohar comenzará a hacer un uso consistente de este término a partir de 1977, pero no será hasta su artículo «The Literary System» (Even-Zohar, 1990) que ofrecerá una definición pormenorizada del mismo: «"Repertoir" designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product. These rules and materials are thus indispensable for any procedure of production and consumption. The larger the community which makes and uses given products, the larger must be the agreement about such a repertoire» (Even-Zohar, 1990: 39). Dentro del (poli)sistema literario, el repertorio asume una posición equivalente a la que ocupa el *código* dentro del circuito de la comunicación de Jakobson, pero, a diferencia de este, el repertorio no se limita a un conjunto de reglas y modelos textuales –tal y como podría pensarse de un código literario– sino que también incluye toda la serie de actividades socioeconómicas vinculadas al sistema, acercándose, en dicha dimensión, al concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu. La idea de repertorio cobrará especial relevancia en las fases avanzadas de la teoría de los polisistemas, cuando esta pase a ocuparse, más allá de la literatura, de las dinámicas de la cultura y las sociedades.

19 En el famoso soneto «Melancolía», de Rubén Darío, la poesía *es* «una camisa férrea de mil puntas cruentas». Es decir, se compara a la poesía con el fatal instrumento de tortura medieval comúnmente conocido como *iron maiden*: «La poesía/ es la camisa férrea de mil puntas cruentas/ que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas/ dejan caer las gotas de mi melancolía» (Darío, 2004: 622). El soneto está incluido en su libro *Cantos de vida y esperanza*, de 1905.

o «una lengua en calcetines», es decir, un lenguaje revestido de cultura que se mantiene en contacto con la tierra, con la perentoriedad del día a día.

En cuanto a los vencejos, contraparte del binomio antedicho, de un aspecto similar al de las golondrinas que Bécquer acuñó como iconos definitivos del Romanticismo español, pertenecen, sin embargo, a una familia biológica distinta, denominada *Apodinae*, es decir: «sin pies», pues sus extremidades pedestres son tan cortas que, según se dice, estas aves nunca llegan a posarse voluntariamente sobre el suelo. Cuando anidan lo hacen sobre superficies verticales y hasta duermen (¿y sueñan?) en el cielo. Por todas estas características, los vencejos representan incluso mejor que las golondrinas los atributos de lo ideal, lo elevado y lo espiritual. Si Baudelaire empleó la imagen de los albatros[20] –majestuosos en el aire, pero torpes en la tierra– para representar la marginalidad del esteta que *flanea* orgulloso sobre el utilitarismo de la sociedad industrial, Xavier Guillén prefiere dejar a los vencejos volando, ponerse los calcetines y atarse los cordones –al menos, en lo que se refiere a la escritura, pues de las hipotecas ya sabemos que se encarga *Odile*–.

El estilo del poema, como el de todo el libro, se corresponde con esta clave interpretativa, pues en lugar de un *lenguaje elevado* –tipo Juan Ramón Jiménez, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, etc.– nuestro autor se decanta por un verso coloquial, llevándonos a un contexto de confianza y camaradería en el que tampoco faltan constantes notas de humor. Ahora bien, ¿cómo han llegado esos calcetines al título de un poema? La primera referencia la encontramos en el suelo de un patio de vecinos: se trata de un calcetín abandonado que se cayó de una cuerda de tender. Pero ese calcetín acartonado no pertenece a la familia protagonista, dado que ellos secan sus trapos limpios en casa, a cubierto, en un tendedero plegable: esos son los calcetines, en plural aristotélico, a los que acaba refiriéndose el poeta, quien trabaja en sus escritos mientras la colada se seca, como el sudor, a sus espaldas. El término «sudor» (símbolo judeocristiano, etcétera) no aparece en el poema, pero se intuye en la connotación: «Casi siento / el peso del vapor sobre mis hombros», nos dice. Con esta imagen, la escritura se equipara con el trabajo físico, con el esfuerzo económico, con el oficio que es necesario imprimir para poder pagar una colada que, al igual que la cultura, también es necesario lavar una y otra vez para poder cubrir, recién planchada, nuestra carne animal. La colada evidencia el trabajo diario y, por ende, la escritura –asimilada al mismo– la responsabilidad de un padre de familia; el «vapor sobre mis hombros» es, obviamente, la responsabilidad sobre sus hombros.

20 Me refiero, obviamente, al famoso poema «L'Albatros», de Baudelaire, que puede leerse en cualquier edición de *Les fleurs du mal*: «Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher» (Baudelaire, 1972: 36). Como salta a la vista, su exégesis queda expresa en el propio texto. El éxito –o lo acertado– de la imagen ha hecho que innumerables autores la glosen en sus estudios, desde Walter Benjamin –quien, curiosamente, lo cita como un «soneto», sin serlo–: «En un soneto, el Albatros –que procede del viaje hasta ultramar del que se esperaba mejorase el joven poeta–, Baudelaire se reconoce en estos pájaros, cuyo desvalimiento en la borda del barco donde la tripulación los ha dejado describe» (Benjamin, 2008: 171), hasta los cientos de comentarios escolares que pueden encontrarse hoy día en internet.

Escribo
y la ropa de mi familia se seca
a mis espaldas.
Casi siento
el peso del vapor sobre mis hombros,
junto a la tabla de planchar,
los montones de ropa
y la lavadora.

En otra composición metapoética, «El hombre bala», se contraponen, supuestamente, el circo y la literatura. En principio, parece que lo circense estaría enfocado hacia un tiempo presente y un público exterior, mientras que la literatura se enfocaría hacia un tiempo diferido y un público interior (o autoconciencia). Sin embargo, hay que leer irónicamente esta antítesis, pues resulta que, al final, ambos polos se tocan en: el *arrojo*, un término elegido no por casualidad para significar no solo la valentía sino también la acción de arrojarse, es decir, de lanzarse físicamente a alguna parte: «Lo admito: encuentro en las palabras / arrojo»; la ficción de la mirada infantil («Dos niños dan heno / a los caballos de cerámica en la calesa») e incluso en el motivo machadiano de las pompas de jabón (la ensoñación). En la última estrofa, «El hombre bala se estampa en la pantalla» al igual que el poeta se estampa –o imprime, arrojado– en esa otra pantalla –o diana– que es el *blanco* de la hoja de papel.

5. La familia, la propiedad privada y el amor

Pero tal vez la seña de identidad más llamativa de este libro sea la aparición, prácticamente al completo, del árbol familiar del narrador: abuelos, padres, tíos (ya fallecidos), una hermana, la pareja y el hijo, toda una procesión de relativos que concuerda con la escenografía doméstica del título.[21] Y aunque la intención de Xavier Guillén no sea exactamente la de retratar las relaciones de consanguineidad, tampoco faltan pinceladas que aciertan a plasmar rasgos reconocibles, agridulces y entrañables de las mismas, enlazando unos poemas con otros y enlazándolos, sobre todo, con la propia experiencia del lector. Un ejemplo lo encontramos en «Luz de cortesía», poema en el que se apunta, con breve pincelada, ese distanciamiento emocional característico de los *pater familias* chapados a la antigua –y su sentido práctico– cuando el sujeto poético lleva en coche a su padre hasta la estación de tren, frente a la que se despiden: «*Aquí no lo puedes dejar. Es carga / y descarga*, dijo / en lugar de besarme». En otros casos, la presencia de algún familiar, más que nada, provee de las circunstancias sobre las que proyectar el monólogo interior de un sujeto espectador. Por ejemplo, en «Mi hermana me saca de casa» se ironiza –a propósito de su (de ella) ruptura

21 A pesar de ser un tema universal, no está de más señalar que este protagonismo de los lazos familiares coincide con el que también le otorgan en sus últimas obras varios otros descendientes de la *poesía de la experiencia*, especialmente los ya mencionados Carlos Pardo y Rafael Espejo; y esto sucede, sin duda, por una cuestión generacional, en la que el desapego juvenil de los nacidos en torno al 75 ya se ha sustituido por una insoslayable madurez.

sentimental– sobre la precariedad de las *relaciones líquidas*[22] y la domesticación de la naturaleza y la cultura «de nuestros cosméticos», como un producto también desnaturalizado.

Y dentro de los lazos familiares, el grueso de la obra lo componen los poemas dedicados, de una u otra manera, al amor de pareja. Por ejemplo, el elegido por Pre-Textos para ilustrar el marcapáginas, «Día sencillo» –tal vez el mejor del libro–, es un texto en tercera persona del plural en el que se boceta una escena hogareña aparentemente anodina. El hablante desdoblado, así a salvo de impudicias, ofrece aquí el retrato no del desbordamiento de la pasión intensa, sino al contrario, el de la maceración del roce a largo plazo. Y lo hace, como digo, guardando una distancia prudencial, casi como respetando esa visceral intimidad del amor domesticado. Al final, culmina con el hallazgo de unos últimos versos magistrales. Un poema de los que justifican una vida dedicada a la escritura.

En otros textos, aunque el yugo marital constituya su marco argumental, su madeja da lugar, de nuevo, a otras consideraciones. Por ejemplo, el poema titulado «Imitaciones», vagamente político, gira en torno a una bola terráquea de la que *Odile* se encapricha en un bazar de antigüedades –un hecho que acontece, se supone, al principio de su relación de convivencia, cuando todavía están decorando el piso– y en cuyo mapa político aparecen países que ya no existen, como tampoco existen ya, exactamente, aquellos enamorados que solían mantener discusiones geopolíticas junto a esa nostálgica esfera con la cual, para más inri, se fotografiaron. Por lo tanto, en el texto coexisten –y ahí está la gracia– sucesivos momentos cronológicos: el pasado político de una bola del mundo de los años cincuenta, el retrato de la joven pareja fumadora que se fotografió junto a ese pretérito anterior, el presente diegético del narrador poético –abstracto en la lectura de un futurible lector– y el eterno retorno de una cita profética de Heidegger (de su *Introducción a la metafísica,* de 1953) que parece adivinar la «instantaneidad y simultaneidad» de nuestra digital contemporaneidad.

Sin salir de los confines conyugales, otro texto especialmente logrado es, sin duda, «Estatuas y busto». La escena sucede en un museo, el espacio canónico y censado del recuerdo colectivo: las estatuas, en sí mismas, son fragmentos (de un pasado) fragmentados (sea por el deterioro o por el propio escultor). En este lugar turístico, al sujeto le viene a la memoria un recuerdo entrañable de su infancia, otro trozo de pasado, esta vez personal, como flujo de conciencia del locuaz locutor: se refiere a su abuela costurera, cercenada también, físicamente, debido a un accidente laboral; esa cicatriz externa remite directamente a otra escisión, la escisión interior entre su verdadera vocación de costurera (de nuevo, una

22 Quizá el libro más popular del conocido teórico de la modernidad Zygmunt Bauman sea *Liquid love* (2005), dedicado a describir la precaria fluidez de las relaciones humanas en la sociedad actual. Cito aquí por su traducción al castellano: «Por no tener vínculos inquebrantables y establecidos para siempre, el héroe de este libro –el habitante de nuestra moderna sociedad líquida– y sus sucesores de hoy deben amarrar los lazos que prefieran usar como eslabón para ligarse con el resto del mundo humano, basándose exclusivamente en su propio esfuerzo y con la ayuda de sus propias habilidades y de su propia persistencia. Sueltos, deben conectarse… Sin embargo, ninguna clase de conexión que pueda llenar el vacío dejado por los antiguos vínculos ausentes tiene garantía de duración. De todos modos, esa conexión no debe estar bien anudada, para que sea posible desatarla rápidamente cuando las condiciones cambien… algo que en la modernidad líquida seguramente ocurrirá una y otra vez» (Bauman, 2005: 7).

artesanía) y el trabajo proletario al que se vio impelida y que, efectivamente, la separó de una parte de su ser –concretamente, de un dedo, a cuyo muñón se agarraba injertado su nieto, heredero de herida y condición–. Mientras tanto, en el museo, leemos los simpáticos diálogos dialógicos entre *Odile* y el narrador, quienes parecen estar bastante entretenidos con su propia fragmentada –posmoderna, *re*construida– condición. Como vemos, otra de las constantes de la obra es el hecho de que, a pesar de la gravedad de los asuntos implícitos, estos se nos retraten con gracia y con humor.

6. Conclusiones

No quisiera terminar sin mencionar brevemente otro poema de matices políticos: «Pesca en hielo», donde el autor yuxtapone, sin solución de continuidad, la pesca sobre hielo de los esquimales locales –se entiende que al poeta lo han sacado de casa– con las protestas políticas («por todo el tema aquel de Bolonia») de su juventud universitaria. La similitud consiste en que los esquimales son conscientes de que el hielo no va a ceder bajo sus pies, de la misma manera que los estudiantes sabían «que nada iba a hundirse». Este símil, algo forzado, me parece digno de comentar, pues su estilema, en sintonía con el resto de estilemas de la obra, apunta directamente hacia su clave melódica: esa especie de cinismo, o quizá de desencanto, de quien está de vuelta de los ideales demiúrgicos del amor, la familia y la política,[23] cobijándose bajo un caparazón de escepticismo que, bien entendido, empieza por uno mismo y que coincide con las escasas citas –Marco Valerio Marcial, Blaise Pascal y Martin Heidegger– del libro, así como con el *zeitgeist* de una posmodernidad que, por lo visto, ya se está terminando –al contrario que la historia– y con el gesto de tantos y tantos otros coetáneos y anteriores escritores desconfiados. Sería demasiado largo desliar aquí la maraña de la ironía y *el desencanto* en los artistas de la España posmoderna y democrática,[24]

23 El escepticismo político de los poetas de la experiencia podría resultar, en principio, paradójico si tenemos en cuenta el sustrato ideológico de *La otra sentimentalidad*. A este respecto, Araceli Iravedra ha señalado que la renuncia a las utopías sociales se generalizó a partir de 1989 con la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, de manera que el desencanto y el escepticismo político «definió la actitud más común del sujeto de la poesía de la experiencia, corriente que desde el segundo lustro de los años ochenta se extendería como una gran mancha de aceite sobre el mapa poético español» (Iravedra, 2010: 21). Siempre según Iravedra, este escepticismo habría desembocado, por contrapartida, en una defensa de las libertades individuales como medio de salvaguardar «un rostro propio frente a las dinámicas de homologación» del sistema; argumento que resulta, de nuevo, paradójico para una escuela que defendió expresamente la objetivación del sujeto lírico para favorecer la identificación de un amplio público lector con el mismo (véase García Montero: 1996), lo que lógicamente implica una homogeneización de ese sujeto –y de un supuesto público lector–. La película documental *El desencanto*, de Jaime Chabarri, de 1976, se convirtió en una especie de icono premonitorio de esa actitud descreída que, en sucesivas oleadas, fue impregnando todo el campo de la cultura española a partir de una concatenación de decepciones cuya enumeración no tiene lugar aquí.

24 Sobre las marcas textuales de la posmodernidad en la poesía española contemporánea, contamos, entre otros, con el extenso estudio de Alfredo Saldaña *No todo es superficie* (2009). Saldaña aboga por una reconciliación entre el pensamiento crítico posmoderno y los discursos inaugurales de la modernidad: «Más que nunca, hoy es necesario que ambos tipos de discursos –los artísticos y los de legitimación social- se interpenetren, [...] En buena medida, los estrepitosos fracasos a que han

pero digamos, como mínimo, que dicha actitud descreída puede compaginarse con distintas cataduras de carácter, tales como la amargura, la rabia o el pesimismo, según la firma que caiga. Muy al contrario, Xavier Guillén se decanta por el humor pragmático, un sarcasmo sutil que no renuncia, ya que estamos aquí, a lo amable y tangible de la vida. Y por eso, sus diseños están alimentados de humor y vitalismo. Y así es su poesía: emocionante, sanguínea, artesanal.

Y hasta aquí puedo leer.

Bibliografía

- ALONSO VALERO, Encarna (2010). «La otra sentimentalidad: poética e ideología». In Françoise Étienvre y Serge Salaün (eds.). *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*. París: CREC/Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 189-223.
- BAUDELAIRE, Charles (1972[1859]). *Les fleurs du mal*. Édition par Claude Pichois. Paris : Gallimard « Poésie ».
- BAUMAN, Zygmunt (2005[2003]). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.* Buenos Aires/Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Éditions du Seuil
- CULLELL, Diana (2010). *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI.* Madrid: Devenir.
- DARÍO, Rubén (2004[1905]). *Cantos de vida y esperanza,* en: *Obras completas.* Madrid: Akal.
- DIEGO, Gerardo (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931.* Madrid: Editorial Signo.
- EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; SALVADOR, Álvaro (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Los pliegos de Barataria. Editorial Don Quijote.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «The Literary System». *Polysystem Studies* [= *Poetics Today* 11.1], pp. 27-44. https://doi.org/10.2307/1772667.
- GARCÍA LORCA, Federico (1932). «Poética (De viva voz a G. D.)». In Gerardo Diego. *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Editorial Signo, p. 298.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1983). «La otra sentimentalidad». *El País*, 08-01-1983, https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html [28-10-2023].
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996). *Aguas territoriales.* Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1998[1997]). *Poesía, cuartel de invierno.* 2ª edición. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española.* Madrid: Editorial Debate.

dado lugar estos discursos (debido, desde mi punto de vista, a unas lecturas erróneas de los mismos) han contribuido de forma decisiva a que una corriente participante en el debate –la representada habitualmente por Lyotard- se nutra de argumentos para defender una posición basada en la deslegitimación e incredulidad de los metarrelatos elaborados en la modernidad (por una parte, ése que deriva de la Revolución Francesa y que narra la historia de la humanidad como agente heroico de su propia emancipación a través del saber; por otra, aquel que procede del idealismo alemán y que relata la construcción del espíritu como manifestación progresiva de la verdad). [...] Así, Lyotard, desautoriza insistentemente las propuestas de Habermas basadas en el gran relato de la emancipación» (Saldaña, 2009: 36-37).

- GARCÍA MONTERO, Luis (2023). «Luis García Montero: "Teníamos que crear una educación sentimental distinta"». *El gallo que no cesa*, 31-08-2023, RTVE: https://goo.su/HpPk [28-10-2023].
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1975). *El juego de hacer versos.* Barcelona: Barral Editores.
- GOYTISOLO, José Agustín (1968). *Algo sucede.* Madrid: Ciencia Nueva.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo (2011). «Realismos de la lírica: entre García Montero y Marzal». In José-Carlos Mainer (ed). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010.* Madrid: Crítica.
- GUILLÉN, Xavier (2016). *Mar negro*. Sevilla: Renacimiento.
- GUILLÉN, Xavier (2021). *Amo de casa.* Valencia: Pre-Textos.
- HAUSER, Arnold (2009a [1962]). *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco.* Barcelona: Random House Mondadori. Debolsillo.
- HAUSER, Arnold (2009b [1962]). *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine.* Barcelona: Random House Mondadori. Debolsillo.
- IRAVEDRA, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- IRAVEDRA, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: UNED.
- JIMÉNEZ JEFFERNAN, Julián (1996[1957]) «Introducción». In Robert Langbaum (1957): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna.* Granada: Comares, pp. 17-45.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1990[1987]). «La poesía de la experiencia y su tradición». In *Nueve ensayos sobre poesía española contemporánea.* Granada: Antonio Ubago Eds., pp 181-191.
- MOLINA GIL, Raúl (2022). «Nacer en este tiempo: conformación, conflictos y presiones en el campo poético de la España actual» *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, pp: 148-164. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022375920.
- MONLEÓN, Sigfrid (2009). *El cónsul de Sodoma*. [Película] Andrés Vicente Gómez [Productor].
- MORA, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual.* Madrid: Bartleby Editores.
- MYERS, Diana (ed.) (2001). *Poesía acmeísta rusa.* Madrid: Visor.
- NOVO, Olga (2020). «No va a poder surgir una poética de la tierra porque es un mundo en descomposición». *Diario Público*, 20-10-2020, https://www.publico.es/entrevistas/premio-nacional-poesia-olga-novo-no-surgir-poetica-tierra-mundo-descomposicion.html [20-08-2023].
- NOVO, Olga (2013). *Los líquidos íntimos.* Palencia: Ediciones Cálamo.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- SALDAÑA, Alfredo (2009). *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad.* Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SALVADOR, Álvaro (1996[1957]). «*The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años». In Robert Langbaum. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna.* Granada. Comares, pp. 11-16.
- TALENS, Jenaro (2023). *Con los cinco sentidos. Mono(dia)logar, mirar, leer, escuchar, pensar.* Madrid: Ediciones Cátedra.
- VILLENA, Luis Antonio de (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia.* Valencia: Pre-Textos.
- VILLENA, Luis Antonio de (2000). *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.* Valencia: Pre-Textos.

↘ VILLENA, Luis Antonio de (2000[1981]). «Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)». In *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.* Valencia: Pre-Textos, pp. 17-26.

Jorge Díaz Martínez
(A/A Elisa Serna Martínez)
Despacho 4C
Departamento de Traducción e Interpretación.
Facultad de Traducción e Interpretación.
Universidad de Granada
C/ Puentezuelas 55.
18002 GRANADA
España