



*Màscara*, de Jeyheich

# Máscaras culturalistas en tres poetas de los sesenta: la poesía de Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas y Félix Grande

EVA ÁLVAREZ RAMOS

*Universidad de Valladolid, España*

Impossibilia N°12, páginas 134-157 (Octubre 2016) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 09/03/2016, aceptado el 15/09/2016 y publicado el 31/10/2016.



**RESUMEN:** El uso de máscaras culturalistas es uno de los rasgos principales que caracterizan a los poetas de los setenta y que contribuyen a instaurar la ruptura poética adscrita al grupo de los novísimos. Pero muchos de los elementos innovadores que enarbola el grupo de Castellet ya habían aparecido en la poesía española. Se muestra a continuación cómo poetas de los sesenta como Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas y Félix Grande emplean correlatos objetivos para enmascarar al yo lírico.

**PALABRAS CLAVE:** culturalismo, máscara culturalista, poesía española de los sesenta, Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas, Félix Grande.

**ABSTRACT:** The use of culturalist masks is one of the main features that characterizes the poets of the seventies and contributes to establish the poetic rupture ascribed to the group of the “*novísimos*”. But many of the innovative elements of Castellet’s group had already appeared in the Spanish poetry. This research shows how poets of the sixties such as Carlos Alvarez, Joaquín Benito de Lucas and Félix Grande, used objective correlatives to mask the poetic “I”.

**KEYWORDS:** Culturalism, culturalist mask, Spanish poetry of the Sixties, Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas, Félix Grande.



## INTRODUCCIÓN

La década de los sesenta, considerada como el eslabón incuestionable en el largo proceso de ruptura de la poesía social, ya iniciada por los poetas de los cincuenta, consolida la

fractura que ampliarán con posterioridad los *novísimos* (Rico, 1990: 4). Su carácter mediador<sup>1</sup> queda patente en las afinidades poéticas compartidas por sus miembros, entre las que podemos destacar: el neobarroquismo; la apoyatura del poema en elementos culturales provenientes de la historia y la mitología, la literatura o el arte; y la renovación lingüística. Aunque ninguno de estos elementos es susceptible de considerarse elemento exclusivo diferenciador de esta promoción-generación poética,

la historia de la poesía de estos años aparece desde esta perspectiva como un *continuum*, como una evolución en la que no es perceptible ningún gran salto [...] puesto que van a caracterizar a todos los poetas de la generación del 68, [...] sirven de nexo evolutivo entre la estética realista y social que practica una buena parte de la generación del 50 y la nueva poesía que [...] cristaliza en los años sesenta y primeros 70 (Lanz, 2007: 115-116).

El esplendor de la poesía social comienza a apagarse y a perder terreno ante las nuevas y renovadoras opciones poéticas. A principios de la década de los sesenta se producen cambios en el ambiente sociopolítico con una apertura del franquismo, que coincide con la llegada de los tecnócratas y con una cierta liberalización económica. Las mudanzas en las actuaciones políticas van a influir directamente en la vida intelectual española. Son palpables ya los cambios producidos en la lírica con el nacimiento de lo que algunos consideran “una escuela poética castellana”<sup>2</sup> (Martínez Ruiz, 1966: 27) o una “nueva poesía española” (Lanz, 2011: 18). Algunas de estas actitudes se manifiestan en la revista *Claraboya*,<sup>3</sup> que “trataba de ampliar los

<sup>1</sup> Es precisamente este apelativo el que desdibuja un tanto el verdadero carácter del grupo poético de los sesenta en las historias de literatura.

<sup>2</sup> Tal y como recoge Juan José Lanz, esta “escuela castellana” estaría formada, entre otros, por Diego Jesús Jiménez, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Félix Grande, Joaquín Benito de Lucas (Lanz, 2011: 18).

<sup>3</sup> Fundada por Agustín Delgado, se publicó en León durante un lustro (1963-1968). Juan José Lanz (2005) ha realizado un completo estudio sobre la revista.

estrechos horizontes del realismo social” (Cano Ballesta, 2007: 12). En esta publicación periódica se dieron a conocer muchos de los jóvenes poetas de la década. Su período vital

la convirtió en testigo directo no solo de la evolución poética y literaria de sus principales promotores, sino en general de toda la joven poesía española que comenzaba a arrancar a comienzos de la década hacia una renovación formal y estilística, convirtiéndola, sin lugar a dudas, en la publicación poética juvenil más importante de este período (Lanz, 2005: 15).

En *Claraboya* puede observarse la evolución poética española del momento, los experimentos literarios de los jóvenes poetas que desembocarían en lo que años más tarde Castellet denominó “novísimos poetas españoles”. Los cambios adscritos a la generación posterior de los setenta comienzan a gestarse una década antes y la llamada poesía social entra en un declive agónico que llevará a su abandono y posterior desaparición. Los poetas de los sesenta serán partícipes directos de esta mutación natural de los principios poéticos y tomarán partido en esta *querelle* poética, tomando como suyos los planteamientos antiguos de la generación anterior o apropiándose de las novedosas ideas marcadas por los del sesenta y ocho.

#### MÁSCARAS POÉTICAS CULTURALISTAS

Uno de los nexos del grupo de los sesenta con los poetas novísimos es el empleo de máscaras culturalistas. Hay una suplantación mítica del yo por personajes literarios o históricos que “funcionan como máscara o yo analógico del poeta” (García Jambrina, 2007: 20). Los antecedentes de este uso de correlatos objetivos tenemos que

buscarlos en la poesía de Luis Cernuda,<sup>4</sup> quizá en ese “Lázaro”<sup>5</sup> de *Las nubes* (1943) que despierta.

Era de madrugada.  
Después de retirada la piedra con trabajo,  
Porque no la materia sino el tiempo  
Pesaba sobre ella,  
Oyeron una voz tranquila  
Llamándome, como un amigo llama  
Cuando atrás queda alguno  
Fatigado de la jornada y cae la sombra.  
Hubo un silencio largo.  
Así lo cuentan ellos que lo vieron.  
Yo no recuerdo sino el frío  
Extraño que brotaba  
Desde la tierra honda, con angustia  
De entresueño, y lento iba  
A despertar el pecho,  
Donde insistió con unos golpes leves,  
Ávido de tornarse sangre tibia.  
En mi cuerpo dolía  
Un dolor vivo o un dolor soñado [...]

---

<sup>4</sup> María Paz Moreno reconoce que el propio Guillermo Carnero es consciente, y así lo indica, de que el monólogo dramático o el correlato objetivo no son una invención de los poetas novísimos, sino que se debe echar la vista hacia atrás y fijarse en el precursor de estos procedimientos en literatura española: Luis Cernuda; así como volver la mirada hacia los autores franceses e ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, seguramente los posibles iniciadores de esta técnica lírica (2002: 112).

<sup>5</sup> Hay sin embargo más poemas cernudianos que emplean correlatos objetivos o que combinan estos con el monólogo dramático: “Quetzalcóalt”, “Góngora”, “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, “Silla del rey” o “El César”, entre otros.

(Cernuda, 2002: 122, vv. 1-19)

Proyectan así sus estados de ánimo en los protagonistas de los poemas: personajes mitológicos o históricos, reales o ficticios. Estas figuras, casi todas legendarias, permiten establecer un distanciamiento entre el poeta y lo narrado: “se trata pues de partir de objetos o situaciones concretos sobre los que proyectar la emoción particular que se desea proyectar en el poema. Se busca provocar en el lector una respuesta emocional, pero sin que el poeta se exprese de modo directo” (Moreno, 2002: 110). Los poetas permanecen ocultos tras las máscaras que les proveen los personajes que aparecen en los versos. Son sus cuitas las que se cantan y no las del poeta. Conecta bien con la sensibilidad posmoderna: la sensación de que no hay nada nuevo (ni siquiera lo más íntimo) bajo el sol, de que cualquier vida ya ha sido vivida... La nueva y joven poesía de esta década dará un paso más en el uso de correlatos y monólogos dramáticos; las máscaras ya no son simplemente un modo de expresar de manera indirecta los sentimientos propios del poeta, sino que

acaban distorsionando la propia voz poética, la forma de decir. La poesía se convierte así en un modo de escritura al final de todas las culturas en el que suenan voces de otros autores, y en esto el *collage* y la intertextualidad son elementos fundamentales, aunque no exclusivos, de la nueva generación (Lanz, 2005: 25).

Las bases poéticas fijadas durante los sesenta vienen también marcadas por “un tratamiento del tiempo dominado por la anacronía, que les integra en la utilización del mito y del símbolo de filiación culturalista” (Palomo, 1988: 146). La reescritura de lo antiguo: cita, historia, mitología, personaje, motivo literario, cuadro... se convierte en un artificio para olvidar el aquí y el ahora (García Jambrina, 1992) y para la búsqueda del propio poeta. He aquí esta “Confesión” de Benito de Lucas, publicada en *Las tentaciones* (1964):

Hoy, veintisiete años, arrastrando

mis versos como un trillo en una era,  
dando vueltas, buscándome  
ansiosamente, haciendo del poema  
un templo, una oración, verso tras verso,  
construyendo mi vida piedra a piedra.  
Estoy queriendo hacer de la poesía  
la historia de mis años, la epopeya  
de medio siglo. Busco en los anales  
del hombre el hombro tibio de tristeza  
donde se guarda el pan tierno y caliente  
y la alegría como masa fresca [...]. (1996: VII, vv. 1-12)

La alusión inicial al trillo y la era no nos lleva por los derroteros de la reivindicación social, como quizá hubiese podido parecer, sino que resulta un moderno castigo mitológico (“buscándome / ansiosamente”). El culturalismo le permite sustituir la mención de la primera persona y la calificación de “autobiográfico” o “confesional” mediante la representación del yo en míticos o históricos personajes, que guardan cierta similitud con la experiencia y la personalidad del poeta, y que le proporcionan un medio de expresarse de manera indirecta. Da pie a que el poeta hable sobre sí mismo, a través de otros, sin llegar nunca a nombrarse. Accede además a la trastienda sentimental evitando, en la expresión de los sentimientos, el exhibicionismo directo del uso de la primera persona. Todo poema no deja de ser nunca una impostura, un cúmulo de emociones fingidas, puesto que no hay palabra que no modifique la realidad, ni sentimiento cantado que se aproxime al real. Hay una clara ficcionalización del yo lírico disfrazado de personaje antiguo, literario o real, que nos susurra, canta o confiesa sus vicisitudes vitales. En este juego de espejos, en el que el poeta habla oculto tras las máscaras de otros, entra en juego también el papel de ese “autobiografismo ficticio” tan propio de la poesía de fin de siglo y que encuentra en el culturalismo un campo fértil para germinar.

Existe una clara huida del “yo”, pero mediante el empleo de los correlatos –disfraces o máscaras– se logra, asimismo, objetivar el sentimiento o la emoción. Es un proceso antagónico y pendular de dramatización y desdramatización, “dramatizar en cuanto que se trasladan los sentimientos [...] al escenario de un personaje; desdramatizar en el sentido de que, al no aparecer el yo patético (de *pathos*), se atenúa la identificación con el autor y con ello se rebaja la tensión” (Pérez Parejo, 2007: s.p.)

El uso de máscaras ejerce una función plural; los poetas eligen sus propios disfraces para objetivar la voz personal, “seleccionan esas subjetividades precisamente para que sirvan de máscara al yo, que se esconde detrás liberando señales o indicios de vez en cuando” (Saneleuterio Temporal, 2012: 102). En ocasiones encierra cierta dificultad descubrir quién es el sujeto de la enunciación. Existen diferentes discursos que se intercalan (rasgo directamente relacionado con la posmodernidad), el sujeto acaba diluyéndose como una entidad unificada, y el yo sufre diversos enmascaramientos (Ferrari, 1994: 149). El culturalismo permite al poeta un despliegue sin límites de máscaras, pues no solo encontrará en la cultura al perfecto personaje analógico que sea la voz única o una de las voces del poema, sino que los discursos podrán intercalarse, incluso superponerse, en distintos planos espacio-temporales.

## CARLOS ÁLVAREZ

La búsqueda “en los anales del hombre” será el principal motor de la poesía de Carlos Álvarez (Jerez de la Frontera, 1933). Retorna el poeta andaluz a las historias míticas grecolatinas para encontrar, a través de las vivencias de sus personajes, las respuestas que le ayuden a suplir y a entender la incomprensible pérdida de un padre<sup>6</sup>. Una ausencia que le convertirá en un acérrimo enemigo de la doctrina dictatorial franquista (irá a parar a la cárcel

<sup>6</sup> El padre de Carlos Álvarez Cruz era capitán de la guardia de asalto del ejército de la II República y fue fusilado en Sevilla el 17 de julio de 1936 por mantenerse fiel al gobierno legítimo ante los rebeldes.



en varias ocasiones) y que le hará enarbolar el merecido membrete de “poeta de la disidencia” (Arranz, 2007). Estos flirteos, tan cercanos al psicoanálisis, con la tradición clásica, harán que su obra se caracterice por poseer un “decantado culturalismo, en que se funden sensaciones y experiencias biográficas con mitos, de procedencia literaria y cultural” (Palomo, 1988: 122). Los poemas dedicados a “Faetón” o Patroclo (“Doble visión de Patroclo”), “Tiresias” y Orestes (“La patria Clitemnestra hizo de Orestes”), recogidos en *El testamento de Heiligenstadt* (1985: 33-34, 57, 39 y 29), sirven de paradigma para esta aseveración.

El mito de Faetón cobra el matiz semántico de un huérfano de padre que se siente identificado con la figura del hijo de Helios, que vivió ignorando quién era su progenitor y sabiendo que lo tenía.

A las cosas pregunta, y así aprende,  
del paisaje, que siempre al otro lado  
del mar hay una tierra, pues sus ojos  
de Gibraltar a Ceuta libres vuelan  
desde el terruño blanco;  
y que las casas son la tierna herida  
por donde sangra el campo;  
y que es un juego peligroso el río  
y un terror la montaña, y es el árbol  
un dulce amigo que a abrazar convida  
y un hermoso diálogo.  
Y aprende de otros niños,  
el hijo de Clymene, que la mano  
de a quien padre respetan es el puerto  
y el barco:  
la vela airosa para la aventura...  
el madero robusto para el náufrago.

Y se contempla como el solo trémolo  
que no arrancó algún arco  
del pozo antiguo en el que fértil llora  
la madera materna, y agraviado  
por la Naturaleza se imagina:  
comienza ya a sentirse agua sin vaso;  
sin raíces, la rama seca y torva  
desgajada del tallo.  
Adulto adolescente, niño grave,  
cuando del sol conoce que es el vástago  
de implacable destino,  
y en dominar se esfuerza los caballos  
con los que conducir sin extravío  
de la vida insumisa el torpe carro,  
se le incendia el cerebro, pierde el pulso  
su corazón helado...  
destroza lo que encuentra cuando vuelve  
del luminoso vértigo hasta el páramo  
donde todo es penumbra soñolienta,  
febril eternidad, silencio manso (1985: 33-34).

En el poema se pueden ver representados dos períodos de la vida del poeta: su infancia y su adolescencia. La infancia, paradigma de la inocencia y el aprendizaje inquisitivo del niño, que observa todo lo que no conoce y pregunta por ello, del muchacho que aprende de otros chavales y que crece sintiendo la ausencia como “rama seca”, “sin raíces”, “desgajada del tallo”. Un niño que, como Faetonte, vive ajeno a la verdad. Un chico al que seguramente le han ocultado el verdadero destino de su padre (el uso común adulto de proteger el mundo infantil). La revelación, como el hijo de Clímene, se produce en la adolescencia. Es la toma de conciencia de la dimensión de la ausencia paterna: “Adulto adolescente, niño grave, / cuando

del sol conoce que es el vástago / de implacable destino”. El adolescente que intenta, frustrado, soportar las riendas y frenar la rabia de la anagnórisis: “y en dominar se esfuerza los caballos... / se le incendia el cerebro, pierde el pulso / su corazón helado”. El reconocimiento, como en la tragedia griega, lleva adscrito un exorcismo profundo de la memoria; el personaje ha de reconstruir su pasado y hacerse una idea clara de quién es en realidad. Utilizando la tercera persona, el poeta aleja de sí mismo al personaje mítico, pero a la vez en este acto observa el comportamiento de Faetón y se ve reflejado en él. Faetón es el cauce que permite mostrar la subjetividad del poeta:

convendría reconocer la propia fragmentación del autor, su estatuto igualmente convencional y, por tanto, la pluralidad de sus voces y sus disfraces. La enigmática figura del autor se mueve entre la voluntad de verdad o de verosimilitud y de ocultamiento, de ficción o simulación, y es en esa tensión donde se cumple y a la vez se difumina su entidad (Pérez Parejo, 2004: s.p.).

Carlos Álvarez elige a Faetón por analogía; el poeta se siente identificado con la figura mítica con la que comparte afinidades, y a la vez homenajea a su padre convirtiéndolo en Apolo; compartirá también orfandad en este poemario con el otrora eterno huérfano y vengador de la memoria paterna, Orestes:

La patria Clitemnestra hizo de Orestes  
un incompleto ser. No cuenta el bardo  
la historia de su amor: huérfano eterno  
que no pasa el umbral lo imaginamos. (1985: 29)

Por la poesía de Álvarez circulan los espíritus de esa pérdida, de su estancia en la cárcel, de su exilio..., de todas las vicisitudes que la guerra y dictadura franquista le hicieron sortear: “la poética de Carlos Álvarez es la de un largo ajuste de cuentas con este crimen, la de la

liberación de los horrores de la cárcel y la evocación de un padre ausente, la poesía convertida en hilo de vida, en la única esperanza ante el desespero” (Arranz, 2007: 70). El empleo de máscaras permite al jerezano expresar sus sentimientos y posibilita al poeta articular en otros labios la soledad, el desamparo y la frustración que la pérdida del padre le supuso.

Los poemas de Álvarez no son escritos desde ni sobre la cultura, sino que ellos mismos son cultura (Martínez, 2008-2009: 59). Los elementos clásicos forman el armazón interno de la estructura poética, no son simples datos esbozados decorativos o presuntuosos. La poesía del jerezano está plagada de elementos culturalistas. Lo culturalista es seña de identidad colectiva, aquella que se adscribe a lo andaluz, en otros ya comienza a verse un uso en clave más individual, que prueba que los juegos de máscaras no son completamente innovación de los poetas “novísimos”.

#### JOAQUÍN BENITO DE LUCAS

Joaquín Benito de Lucas (Talavera de la Reina, 1934) utiliza trasuntos literarios para enfrentarse al desamor o como medio de reflexión. El poema “Último encuentro de don Quijote y Dulcinea” (2010: 293), del poemario *Plancton* (1976), se enmarca dentro de la poesía considerada como culturalista y de la poesía concebida como escape o huida: “si la realidad, si el hombre y el mundo, eran tan insufribles, había que buscar otra forma de vida en la que la bondad pudiera encontrarse y, aunque con dolor, cantar lo que perdido en el tiempo seguimos amando todavía” (Benito de Lucas, 1985: 19). En este caso concreto, el trasunto femenino le sirve a Benito de Lucas para escudarse y afianzar su reflexión “sobre el valor de la experiencia y su objetividad frente a la *realidad* que ofrece el mundo del pensamiento” (Benito de Lucas, 1985: 20). Emplea en este caso la tercera persona y se mantiene aparentemente observando la escena, describiendo lo que ve, desvelando pensamientos:

Pero nunca le pudo decir: “Yo Dulcinea,

que creo en ti porque eres  
la única realidad del mundo donde sueño  
te quisiera pedir que...”. Nunca pudo.  
Por eso aquella tarde –o mañana–  
fue puntual al antiguo  
compromiso de toda su existencia  
sin tregua ya que le quemara el pecho  
como un tizón de contenida pena. (1985: 21)

El poeta se escuda en los personajes, tal y como hará también en *Antinomia* (1983) con los habitantes del mundo celestinesco. Reproduce el poeta el tema de los enamorados utilizando la denominación de los principales personajes de la obra del XV<sup>7</sup>. Mantiene la estructura teatral de la obra y su división en actos. He aquí una “Última lamentación de Melibea. Melibea sola”:

¡Qué largas son las noches por mi alcoba!  
Cuando sale la luna, en mi azotea  
levanta su fulgor, y tu memoria  
alumbra el sauce y da temblor al pino.  
Todo el silencio huele a tu palabra:  
el ruido de la hierba que pisamos,  
el olor a geranio de mis pechos,  
el agua del aljibe por tu boca.  
Géminis, Leo, Andrómeda, las Pléyades

<sup>7</sup> Jorge Guillén ya se había aproximado a *La Celestina* en su *Huerto de Melibea* (1954). En este caso los personajes que intervienen son Calisto, Melibea y Lucrecia, y la noche se convierte en la narradora de la historia. Podemos contemplar la unión de los amantes en la oscuridad, recordando el acto XIX de la obra clásica, envuelta por un ambiente próximo al *locus amoenus* del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (cfr. Caro Valverde, 2004: 229).

tan solitarias como yo, en el cielo (1996: XIV).

No busca una imitación en el sentido clásico, sino la reflexión sobre el desamor a través de los distintos personajes de una obra tan conocida; “esta solución permitía tomar diversos puntos de vista frente a un mismo hecho” (Benito de Lucas, 1985: 28). Se enfrenta así el autor al desafecto y al olvido:

El poeta que no es un teórico de la realidad, sino un intuitivo de la misma, se vale de lo que considera más idóneo para expresar la visión que de ella tiene. Ahora pienso que fue el pudor mío lo que me llevó a exponer a través de estos personajes mi experiencia del desamor. Las voces de estos personajes están juzgando un solo hecho desde distintos puntos de mira. Yo les doy voz a todos ellos. Son como heterónimos de mí mismo, con los que trato de explicarme el doloroso proceso que les hago vivir (Benito de Lucas, 1985: 30).

#### FÉLIX GRANDE

Las máscaras culturistas se dejan ver también en la poesía de Félix Grande (Mérida, 1937 - Madrid, 2014). *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (1978) merecen especial atención porque participan de la técnica poética utilizada por los hombres de finales de los sesenta y que tanto juego darán a los poetas de los setenta: la descomposición de la voz poética y su ocultación tras las máscaras. En este poemario el proceso es bidireccional, puesto que ya en el título contamos con Horacio Martín (ficticio), heterónimo de Grande, pero se impone otro doble, Khayyam (histórico), autor de las citadas *rubaiyat*.

Si, por un lado, el heterónimo de Félix Grande, Horacio Martín, permite la expresión de un *drama en gente*, la interposición entre poeta y lector de un personaje poético que el texto crea, por otro, la escritura de las *rubaiyat* remite temática y estilísticamente a las *rubaiyat* de Omar Khayyam, imponiendo otro modo de desdoblamiento (Lanz, 2005: 67).

Y se puede mencionar un tercero en discordia, el poeta clásico Horacio, al que nos remite la elección del nombre de pila del heterónimo de Grande. Ya desde el principio, pues, se pone al lector sobre aviso.

En “El peso de Corfú sobre la espalda”, que recupera la figura del héroe griego Ulises:

Cuando ellos, los podridos de inmóvil castidad  
oteando el horizonte con un rencor servil  
apostrofaban tu tardanza  
embadurnados de paciencia y temor,  
yo te sabía creándote,  
haciéndote lenguaje y mito y permanencia,  
poniendo rostros a la libertad.  
Entonces te admiraba, oh capitán del mar.  
Ahora te veo de regreso,  
mirando la ciudad, la mujer y el crepúsculo  
que creen amarte pero sólo te esperan  
y a quienes te apresuras a suponer que necesitas.  
Miro tu paso tardo que incuba a la vejez,  
tus provisorias rebeldías triviales,  
tu ocioso tiempo, tu desgaste, tu fin.  
Y al igual que Nausica, los dioses y los siglos  
te compadezco lentamente, Ulyses (Grande, 1978: 93).

Utilizando la primera persona el poeta observa el destino odiseico desde una doble perspectiva: aquella que confería a Odiseo su carácter de héroe. Aquella aura heroica de la ausencia representada en el poema en los ruines huéspedes que pretendían a Penélope, “cuando ellos, los podridos de inmóvil castidad / oteando el horizonte con un rencor servil / apoltronaban tu tardanza / embadurnados de paciencia y temor”. Y esa gloriosa posición que

se le otorga al Ulises marino: “oh capitán del mar”. Las vicisitudes superadas por el héroe en su vuelta de Troya lo convierten en el paladín de la aventura, lo hacen “lenguaje, mito y permanencia” y contribuyen a que el mito le ponga “rostros a la libertad”. Ahora, sin embargo, Odiseo ha perdido cualquier viso mítico en su regreso. Nos encontramos a un Ulises más humano y menos próximo a los dioses. Este es un regreso trágico, que arranca al divino toda su sacralidad heroica y lo convierte en un hombre corriente. La figura mítica del héroe griego se configura a través de los actantes con los que interactúa, puesto que son ellos los gestores de la escarpada aventura. Estamos ante uno de los elementos estructuradores del periplo homérico: sin los personajes, que articulan el agitado y accidentado retorno a Ítaca, no hay Ulises; sin Ulises no hay retorno, y sin retorno no hay poema épico (Álvarez Ramos, 2014: 6). Así lo representa, por ejemplo, Encarnación Pisonero:

Ulises no sería Ulises  
si no hubiera escuchado  
los cantos de sirenas.  
Sólo dejándose arrullar  
con la música de mares sin nombre  
se puede conquistar todo imposible (2004: 19).

Merece una breve reflexión este silogismo épico. Es plausible defender el papel fundamental que juegan los actantes y la vuelta a Ítaca, puesto que no hacen sino acentuar el carácter heroico del divino Odiseo (Álvarez Ramos, 2004: 6). Ulises es prisionero de su propio mito, y así queda reflejado en ese peso de Corfú sobre la espalda, que lo enlaza con otro mítico prisionero de su destino: Sísifo (Salvador, 1999: 16). Debe regresar siempre, aunque ese retorno conlleve la pérdida de su intrínseca identidad. Volver es dejar de ser “Nadie”; abandonar la negación del nombre es desembocar en un nihilismo heroico. La recuperación del *nomen* lleva adherido el lastre de la cotidianidad, el hogar, el reposo y la



desidia de lo rutinario, elementos todos que ahogan, sin remedio, al “oh capitán del mar”, en un océano desértico:

Vuelvo a Madrid. Vuelvo a mi casa  
(a la que debo llamar hogar:  
ya no soy un muchacho). Vuelvo  
a mi sueldo, mis libros, mi vida,  
lo que he elegido, lo que reúne  
mis pedazos: el tranquilo esfuerzo.  
Vuelvo a aquello que me emparenta:  
mis raíces y mi trabajo.  
Vuelvo, creo, a mi nombre (2006: 192, vv. 11-19)<sup>8</sup>.

No son los únicos momentos en los que Grande incurre en la figura del héroe peregrino. La equiparación con el héroe de Troya es una constante en su obra: “Soy un Ulises un poco fatigado, ya camino de Ítaca, con más canas que días en mi vieja cabeza” (1985: 249); o, más adelante: “Venía con mi cabeza ya canosa y el corazón historiado de memoria: lo quiere así la edad; como un Ulises un poco fatigado” (1985: 326). El retorno parece ser un motivo recurrente en la lírica del emeritense (Almaïda, 1989: 21-22) y se ve reflejado también en su *partenaire* Francisca Aguirre.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Tal y como señala Verónica Almaïda (1989) en el prólogo a *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, este fragmento pertenece a la segunda parte, titulada ‘Ulyses’, del poema “Film” escrito en 1966, y publicado en 1979 en la *Nueva Estafeta*, 12, 22.

<sup>9</sup> Resulta, cuando menos, curioso que ambos poetas reflexionen sobre la vuelta del héroe de Troya poniendo en evidencia que el regreso representa una derrota o al menos la pérdida de la antigua identidad.

## CONCLUSIONES

Es común, como se ve, el uso de personajes históricos analógicos en los poetas de esta década. A través de la utilización de máscaras se consigue que la psicología del ente ficcional empatice con la propia voz del poeta, oculta tras el yo lírico. Se valen, en este caso, del referente clásico, no ya para lucir su sabiduría, sino para proyectarse en el personaje central de sus versos. El empleo culturalista del personaje histórico no es un mero elemento decorativo, sino el motivo central del poema:

El poeta tiene a veces la pretensión de ser el discurso de alguien más lúcido que nosotros [...] El poeta no hace más que perfilar este personaje imaginario, y se siente satisfecho si éste acaba pareciéndose a él mismo, sin comprometerlo del todo [...] Por mi parte, no sé si quiero parecerme al que habla por mí en mis poemas. A veces lo envidio, a veces lo compadezco [...] El poema ideal [...] podría concebirse como un discurso negociado entre las dos personalidades en liza: ese personaje extremo, proyectado al fondo del poema, y el escritor que lo dibuja, con más o menos descreimiento, desde el lado de la vida (García Martín, 1995: 59-60).

La idea que subyace es la de que el ser humano viene a ser la misma miseria o la misma gloria, sea cual sea el tiempo, el lugar o el estado, y que todos los sentimientos y pensamientos son transferibles. Es la idea que ya hemos mencionado de Borges, que expresa recurrentemente, en boca de John Vicent Moon, en *La forma de la espada*: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres [...] yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (Borges, 1992b: 86); y en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: “Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare. [...] Todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (Borges, 1992a: 26). Para Julia Barella Vigal:

Ya no es el poeta el que habla directamente, aparece ese hablante, ese observador, ese personaje que yo llamo en algunos lugares ese personaje enmascarado. Es una prolongación del poeta, es una ficcionalización del yo del poeta, que prefiere como si dijéramos a otro para que narre, pero es el poeta el que se encarga de dotar, de vestir, a ese personaje con las cualidades necesarias para hacer que el poema le suceda a él (Barella Vigal, 2001: 272).

El poeta nos cuenta sus cuitas sin nombrarse, delega este examen de conciencia en su yo analógico, “habla de sí mismo por analogía” (Carnero, 1990: 15). Se busca encontrar al perfecto *alter ego*, al heterónimo más completo. El paso que se produce en la mente del individuo en la posmodernidad, al desaparecer la conciencia del sujeto individual, trae consigo no solo un exilio de sí mismo, sino también del mundo. Al poeta posmoderno no le queda más que dialogar con la Cultura, con la Historia y con la Literatura.

De ahí el tantas veces traído a colación uso del correlato objetivo. Con el uso del correlato los poetas consiguen encontrar un personaje mítico, literario, histórico que transmita la emoción del autor y establezca paralelismos entre el interior del literato y la realidad cultural externa presentada en el texto. En muchos de los poemas de culturalismo de corte clásico, un personaje histórico o legendario habla en primera persona en un momento concreto de su vida. Es otro de los artificios que podemos añadir al pensamiento posmoderno. El monólogo dramático o el correlato objetivo no son una invención de los poetas novísimos, sino que se debe echar la vista hacia atrás y fijarse en el precursor de estos procedimientos en literatura española: Luis Cernuda; así como volver la mirada hacia los autores franceses e ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, seguramente los posibles iniciadores de esta técnica lírica.

La poesía de los sesenta apunta hacia la renovación poética y muestra el desencanto y la disconformidad de los poetas por el empobrecimiento del lenguaje poético y por el cariz instrumental de la poesía social:

El lenguaje está depauperizado. Los poemas recuerdan mucho unos a otros, se repiten carentes de personalidad. [...] Nuestra poesía está en alarmante estado de coma [...] Se ha hecho una poesía-mensaje que ha terminado por no transmitir nada y se ha olvidado que este mensaje se expresaba a través de una forma artística: el poema (Yagüe López, 1997: 22).

Incluso Valente reconocerá el ocaso de la poesía social: “parece claro que tal género ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie o en un fenómeno neto de lo que en otra ocasión he llamado formalismo temático” (Valente, 1963: 5). A esta decadencia responden los poetas en los sesenta, como, por ejemplo, Valente y Brines, que emprenden dicha renovación con poemarios como *La memoria y los signos* (1966) y *Palabras a la oscuridad* (1966). Responden a esta necesidad de reanimación de la poesía española y lo hacen mediante el empleo de recursos poéticos que con posterioridad inmediata lanzarán al estrellato a los poetas denominados novísimos. La utilización de recursos míticos y de fuentes clásicas, y el apogeo del correlato objetivo de esta década deben ser entendidos como recursos claramente culturalistas, lo que nos hace señalar la no adscripción única e indisoluble del culturalismo a la poesía de la década posterior. Todos los elementos que conforman esta poética de la ruptura, culturalismo, uso del correlato objetivo e intento de separarse de la generación/promoción anterior, se dan en los poetas precedentes; “me atrevería a decir que su fuente más próxima es la obra de madurez de Cernuda [...]. Otros casos se encuentran en la generación del 50, en el Modernismo y en la segunda mitad del siglo XIX inglés o francés” (Carnero, 1990: 16). A lo que hay que añadir que:

Castellet exageró la voluntad de ruptura [...] la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1960-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social o bien, una primacía del lenguaje poético por encima de cualquier exigencia contenidista (Carnero 1988: 76).

O lo recogido por *Claraboya*: “que no existe tal bloque coherente, que no hay ninguna ruptura con los anteriores y que mucho menos existen en casi ninguno rupturas revolucionarias” (Delgado, 1971: 90). La fingida ruptura de los novísimos fue un movimiento más cercano a la mercadotecnia poética que uno promotor de esa, tan altamente aireada, nueva sensibilidad. La antología de Castellet se nos traduce en la actualidad como una pequeña falacia que desbarató el panorama literario de los años setenta y levantó polvareda en muchas conciencias líricas.



#### BIBLIOGRAFÍA

Almaïda Mons, Verónica. (1989). Horacio Martín: vida, obras e interpretaciones. En Grande, Félix. *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (pp. 7-40). Barcelona: Anthropos.

Álvarez, Carlos. (1985). *El Testamento de Heiligenstadt*. Madrid: Ayuso/Endimiión.

Álvarez Ramos, Eva. (2014). Presencia el mito de la sirena en la poesía española contemporánea. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 6, 1-26. <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/46514>

Arranz, David Felipe. (2007). La poética de la disidencia de Carlos Álvarez. *El invisible anillo*, 4, 69-74.

Barella Vigal, Julia. (2001). El discurso poético en la España actual. En Berenguer, Ángel; y Pérez, Manuel. (Eds.) *Estudios de Literatura* (pp. 265-278). Madrid: Ateneo de Madrid.

Benito de Lucas, Joaquín. (1964). *Las tentaciones*. Madrid: Editora Nacional.

— (1976). *Plancton*. Salamanca: talleres de Artes Gráficas “Calatrava”.

- (1983). *Antinomia (1975-1981)*. Talavera de la Reina: Ediciones del Excmo. Ayuntamiento.
- (1985). *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: Universidad Autónoma.
- (1996). *Poemas*. Palma: Universitat de les Illes Balears. Servei de publicacions i Intercanvi Científic.
- (2010). *La experiencia de la memoria. [Poesía 1957-2009]*. Vol. 1. Madrid: Calambur.
- Brines, Francisco. (1966). *Palabras a la oscuridad*. Madrid: Ínsula.
- Borges, Jorge Luis. (1992a). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En *El jardín de los senderos que se bifurcan. Obras completas, vol. 2* (pp. 19-31). Barcelona: Círculo de lectores.
- (1992b). La forma de la espada. En *Artificios. Obras completas, vol. 3* (pp. 84-87). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Cano Ballesta, Juan. (2007). *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*. Granada: Atrio.
- Carnero, Guillermo. (1988). Poesía de postguerra en lengua castellana. *Poesía*, 2, 77-90
- (1990). Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “cascabeles”. En Ciplijauskaité, Biruté. (Ed.). *Arde el mar, Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España* (pp. 11-23). Madrid: Orígenes.
- Caro Valverde, María Teresa. (2004). *Teoría de la pasión literaria al hilo de La Celestina*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cernuda, Luis. (1943). *Las nubes. (1937-1938)*. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- (2002). *Antología poética*. Madrid: Rialp.
- Delgado, Agustín; Fierro, Ángel; Llamas, José Antonio; y Diez, Luis Mateo. (1971). *Equipo Claraboya. Teoría y Poemas*. Barcelona: El Bardo.
- Ferrari, Marta B. (1994). El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero. En Scarano, Laura; Romano, Marcela; y Ferrari, Marta B. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (pp. 149-179). Buenos Aires: Biblos.

- García Jambrina, Luis. (1992). ¿Poetas de los sesenta o poetas “descolgados”? Notas para una nueva revisión. *Ínsula*, 541, 7-9.
- (2007). Suplantación mítica. *El Cultural*, ABC. 1 de enero, 20.
- Grande, Félix. (1978). *Las rubáiyátas de Horacio Martín*. Barcelona: Lumen.
- (1985). *La vida breve*. Murcia: Godoy.
- (1989). *Las rubáiyátas de Horacio Martín*. Barcelona: Anthropos.
- (2006). Una grieta por donde entra la nieve [Antología]. Sevilla: Renacimiento.
- Guillén, Jorge. (1954). *Huerto de Melibea*. Madrid: Ínsula.
- Lanz, Juan José. (2005). *La revista “Claraboya” (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED.
- (2007). La palabra en el tiempo de Diego Jesús Jiménez. En Molina Damiani, Juan M.; y Muelas Herraiz, Martín. (Eds.). *La poesía de Diego Jesús Jiménez* (pp. 115-131). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2011). Nueve y novísimos poetas en la estela del 68. Sevilla: Renacimiento.
- Martínez Ruiz, Florencio. (1966). Una escuela poética castellana. *El Español*. 19 de febrero, 27.
- Martínez, Jesús Felipe. (2008-2009). Mi lectura de Carlos Álvarez. *Tierra de nadie: Revista de Literatura*, 8, 13-62.
- Moreno, María Paz. (2002). De poetas y ventrílocuos: El correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero. *Revista Hispánica Moderna*, 1, 110-122.
- Palomo, María del Pilar. (1988). *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- Pérez Parejo, Ramón. (2004). La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet. *Especulo*, 26, s.p. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>
- Pisonero, Encarnación. (2004). *La estrella de anís*. Madrid: Devenir.
- Salvador, Jesús. (1999). Sisyphus Felix in Grande Horatio. Mitos y nombres en las *Rubáiyátas* de Horacio Martín. *Poesía en el campus*, 43, 15-18.

Rico, Manuel. (1990). Poetas del 60: un eslabón incuestionable. *El independiente*. 10 de mayo, (suplemento Libros), 4.

Saneleuterio Temporal, Elia. (2012). Agenda y Cuaderno de Nueva York: La paradoja entre la identidad íntima y la máscara múltiple. *Olivar*, 13, 97-115.

Valente, José Ángel. (1963). Respuestas a una encuesta. *Ínsula*, 205, 5.

— (1966). La memoria y los signos. Madrid: Revista de Occidente.

Yagüe López, Pilar. (1997). *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.