



**Universitat de les
Illes Balears**

**TESIS DOCTORAL
2014**

**“LA POESÍA NO HA CAÍDO EN DESGRACIA”
FUENTES CLÁSICAS Y CONTEMPORÁNEAS
EN LA OBRA POÉTICA DE
AURORA LUQUE**

Volumen I de II

Dolores Juan Moreno



**Universitat de les
Illes Balears**

**TESIS DOCTORAL
2014**

**Programa de Doctorado de
Historia de la Literatura y Literatura Comparada**

**“LA POESÍA NO HA CAÍDO EN DESGRACIA”
FUENTES CLÁSICAS Y CONTEMPORÁNEAS
EN LA OBRA POÉTICA DE
AURORA LUQUE**

Volumen I de II

Dolores Juan Moreno

**Director: Francisco Díaz de Castro
Tutor: Francisco Díaz de Castro**

Doctora por la Universitat de les Illes Balears

DEDICATORIA

Las primeras palabras de agradecimiento quiero dirigirlas al Dr. Francisco Díaz de Castro, mi director y guía, a quien debo la sugerencia inicial que me condujo hasta Aurora Luque. Su excelente calidad como poeta, profesor y persona ha inspirado esta tesis doctoral.

Quiero agradecer también a la Dr. María Payeras, por todas las poetas que conocí a través de ella, por las oportunidades que ha puesto al alcance de mi mano y por ser siempre una luz en el camino.

Al Dr. Perfecto Cuadrado, por sus sabias palabras y sus historias maravillosas.

A la Dra. Almudena del Olmo y al Dr. Antonio Bernat Vistarini por lo que aprendí de ellos.

A la Dr. Antònia Juan Vicens, por hacer que la distancia no sea nunca un problema.

A la Prof. Helen Freear-Papio, por abrirme por primera vez las puertas de EEUU y al Prof. Michael Papio, porque su gentileza es para mi un ejemplo a seguir.

A mi mentora la Prof. Barbara Zecchi quiero agradecer su atenta lectura y sus notas en el capítulo dedicado al estudio de la influencia del cine en la poesía de Aurora Luque. Su entusiasmo, eficacia y compromiso con este *mester* que compartimos y su actitud siempre positiva la han convertido en un referente imprescindible en mi vida.

Por sus sugerencias en el capítulo dedicado a Sophia de Mello Breyner Andresen vaya mi agradecimiento al Prof. Francisco C. Fagundes.

El capítulo de Sophia también se lo debo a la Dra. Lourdes Pereira, quien me descubrió, hace ya muchos años, la belleza de la literatura y la cultura portuguesas. A Lourdes quiero agradecer también su amistad cómplice y sus consejos: mi gratitud infinita, pues, por el pecado que nos une y las muchas virtudes que admiro en ella.

A Aurora Luque, porque sus versos son para mi una segunda casa. También por su confianza y generosidad y con el deseo de que todas las noches sean como los noviembrés en Boston.

A mis amigas y amigos: Isabel, Lucía, Toni (y el pequeño Pere), Carmen, Iria, Deeni, Cassandra, Suet Ching, Carol, Lourdes, Sandra, Guillem

(quien acudió al rescate tecnológico en las etapas finales de corrección), Susana, Nicola y Philip; y a Cheche y Josep Maria, con quienes compartí largas horas de estudio durante nuestros años de estudiantes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat de les Illes Balears.

A Paola, Antonio, Raffaella, Giulia y Giorgia, por acogerme como si fuera una más.

A mi familia, la granadina y la mallorquina, porque las dos configuran este corazón que tanto amor les tiene.

A Giovanni, porque hace de mi casa un hogar.

Finalmente, esta tesis es de Lola y Juan, mis padres. A ellos les debo todo lo que soy y todo lo que he escrito. Gracias.

LISTA DE PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS

JUAN MORENO, DOLORES (2013): “¿Qué acabó con Babelias y Marbellas?’ Reflexión social y palabra comprometida en la poesía de Aurora Luque” en *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne editrice, pp. 261- 270.

JUAN MORENO, DOLORES (2012): “El Auriga Platón: filosofía y Grecia en la poesía de Aurora Luque”, en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona, PPU, pp. 401-412.

JUAN MORENO, DOLORES (2011): “Conversación con Catulo: intertexto y memoria en la poesía de Aurora Luque” en *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, pp. 93-114.

JUAN MORENO, DOLORES (2011): “Exotismo interior. ‘Taller de sedería’ de Aurora Luque y la ruta literaria de Ibn al Jatib”, en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, Barcelona, PPU, pp. 235-245.

JUAN MORENO, DOLORES (2010): “Vendo toro de Dédalo o La inversión de la identidad clásica en la poesía de autoría femenina hoy: el caso de Aurora Luque” en *Máscaras femeninas. Ficción, simulación y espectáculo*, Sevilla, Arcibel, pp. 629-652.

ÍNDICE

VOLUMEN I

RESUMEN/RESUM/SUMMARY	9
1. INTRODUCCIÓN (TEMAS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA)	12
2. PALABRA DE CAMARADA: LA POÉTICA COMPROMETIDA DE AURORA LUQUE	25
2.1. EL COMPROMISO DE ÍCARO	25
2.1.1. LA PALABRA POLÍTICA	25
2.1.2. INCUBADORA DE UTOPIÁS	34
2.1.3. LA NUEVA CAJA DE PANDORA	39
2.1.4. “UN BRONCEADO QUE ENCANDILA”: LA DENUNCIA POLÍTICA Y SOCIAL	46
2.1.5. “GANAS EN LOS CAMINOS EL CAMINO”: OTREDAD Y VIAJE	58
2.1.6. POESÍA Y <i>PATRIE</i> : CONCLUSIONES	73
3. CUANDO EPICURO DESPIERTA: INTERTEXTOS CLÁSICOS	75
3.1. “VENDO TORO DE DÉDALO” O LA INVERSIÓN DE LA IDENTIDAD CLÁSICA	75
3.1.1. “LOS GRIEGOS SEGUIMOS SIENDO NOSOTROS”: MEDIOS DE AUTORREPRESENTACIÓN	75
3.1.2. “EUROPA NO SIGUIÓ NUNCA AL TORO”: LA INVERSIÓN DEL MODELO HEREDADO	77

3.1.3. COMPRA Y VENTA DE PALABRAS:	
LA REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA	94
3.2. EL AURIGA PLATÓN: FILOSOFÍA Y GRECIA	106
3.2.1. DE LA “MITOLOGÍA PERSONAL”	106
3.2.2. LAS PASIONES INTEGRADAS: PLATÓN Y EL MITO	107
3.2.3. EL FÁRMACO DE LA MEMORIA: CONCLUSIONES	118
3.3. “CONVERSACIÓN CON CATULO”: INTERTEXTO Y MEMORIA	120
3.3.1. “DEJA DE HACER LOCURAS, DESGRACIADO CATULO”	121
3.3.2. “ODIO Y AMO”	125
3.3.3. “YO ME SIENTO A LA VEZ JOVEN Y MUERTA”:	
CONCLUSIONES	134
3.4. SAFO O LA SACUDIDA DE EROS. INFLUENCIA, SUSTRATO Y TRADUCCIÓN	136
3.4.1. AMOR, POESÍA, MUERTE	136
3.4.2. “LA LUNA DE CARAS INFINITAS”	143
3.4.3. EL SALTO DE LEUCAS: CONCLUSIONES	149
3.5. EPICURO O “DE LOS PLACERES SENCILLOS DE LA VIDA”	152
3.5.1. EL LUGAR DEL PLACER	153
3.5.2. EPICURO EN DUERMEVELA	154
3.5.3. “LA MUERTE NO ES NADA PARA NOSOTROS”	164
3.5.4. EL FIN DE LA SIESTA: CONCLUSIONES	167

VOLUMEN II

4. EN BUSCA DEL ACORDE: INTERTEXTOS CONTEMPORÁNEOS	174
4.1. “LA ISLA DE KIRRIN” O LOS ESPACIOS LITERARIOS	
DE LA INFANCIA: PROYECCIONES Y RECUERDOS	174
4.2. LA PUERTA DEL ACORDE: LUIS CERNUDA Y	
LA INFLUENCIA DECIMONÓNICA	
(EMILY DICKINSON · FRIEDERICK HÖLDERLIN)	184

4.2.1. "EL PÁJARO EN SU VUELO":	
LECTURAS DE EMILY DICKINSON	184
4.2.2. "EL DELIRIO DE LA LUZ":	
INFLUENCIA DE LUIS CERNUDA	203
4.2.3. "DESPERTAD, POETAS":	
HÖLDERLIN Y EL LENGUAJE DE LOS AMANTES	211
4.2.4. "ANOCHECE YA": CONCLUSIONES	219
4.3. "A PRESENÇA DAS COISAS": LECTURAS DE SOPHIA	
DE MELLO BREINER ANDRESEN Y FERNANDO PESSOA	223
4.3.1. LA PRESENCIA DE LAS COSAS	223
4.3.2. ÍCARO Y LOS HILOS DE LINO DE LA PALABRA:	
POETAS Y POÉTICAS EN LO COTIDIANO ELEMENTAL	226
4.3.3. MEMORIA DEL TIEMPO: SOPHIA, AURORA Y	
LA LECTURA DE RICARDO REIS	235
4.3.4. <i>CARPE MARE</i> Y "MAR SEM FIM"	243
4.3.5. GRECIA FASCINA: CONCLUSIONES	247
4.4. "LOS OJOS HÚMEDOS DE INGRID": POESÍA Y CINE	254
4.4.1. LA MÚLTIPLE ALIANZA: CINE Y VERSOS (O DE LA	
CINEMATOGRAFÍA COMO INSPIRACIÓN POÉTICA)	254
4.4.2. "DETRÁS DE LA CÁMARA":	
LA TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA	261
4.4.3. "HUELLA COLOR CELULOIDE":	
CINE COMO TRASUNTO VITAL	268
4.4.4. REFERENTES COMPARTIDOS:	
GRETA GARBO Y EL UNIVERSO <i>CASABLANCA</i>	274
4.4.5. LA (PRIMERA) MIRADA: CONCLUSIONES	283
5. "UN REQUIEM EBRIO DE POEMAS": CONCLUSIONES	286
6. BIBLIOGRAFÍA	300

RESUMEN/ RESUM/ SUMMARY

La presente tesis doctoral tiene como propósito analizar las fuentes clásicas y contemporáneas que alimentan el imaginario de la poeta Aurora Luque (Almería, 1962) a través de una serie de referentes que, recuperando las palabras de Andújar Almansa, configura su “ADN poético” (Andújar Almansa en Luque 2008b: 13). Tomando como punto de partida la teoría intertextual incluida en *Palimpsestos. Literatura de segundo grado* de G. Genette, se recorrerán los poemarios de la autora almeriense publicados entre 1982 y 2014 en busca de señales literarias que conduzcan a sus puntos de origen, representación última de las afinidades lectoras de la poeta. El contenido de esta tesis está distribuido en tres grandes bloques temáticos: el primero de ellos está dedicado a la palabra comprometida de Aurora Luque donde se examina la inspiración literaria que la autora ha hallado en la realidad circundante y en el devenir de la historia y la intrahistoria; el segundo se ocupa por extenso de las fuentes clásicas en su poesía (Safo, Catulo, Epicuro, Platón, la mitología clásica) y de los puentes que se establecen entre la antigüedad, la modernidad y las exigencias de lo posmoderno; finalmente, el tercer bloque se reserva al estudio de las manifestaciones literarias y artísticas cercanas en el tiempo: entre el siglo XIX y el advenimiento del séptimo arte, así como en los diferentes períodos del siglo XX, Luque encuentra ciertos referentes con los que se siente hermanada (Sophia de Mello, Luis Cernuda, Friedrich Hölderlin, Emily Dickinson) porque la conectan, una vez más, con los preceptos básicos de la antigüedad clásica.

Aquesta tesi doctoral té com a propòsit analitzar les fonts clàssiques i contemporànies que alimenten l'imaginari de la poeta Aurora Luque

(Almeria, 1962) a través d'una sèrie de referents que, recuperant les paraules d'Andújar Almansa, configuren el seu "ADN poético" (Andújar Almansa en Luque 2008b: 13). Prenent com a punt de partida la teoria intertextual inclosa en *Palimpsestos. Literatura de segon grau* de G. Genette, es recorreran els poemaris de l'autora andalusa publicats entre 1982 i 2014 a la recerca de senyals literaris que menin fins als seus punts d'origen, representació última de les afinitats lectores de la poeta. El contingut d'aquesta tesi està distribuït en tres grans blocs temàtics: el primer d'ells està dedicat a la paraula compromesa d'Aurora Luque, on s'examina la inspiració literària que l'autora ha trobat en la realitat circumdant i en el desenvolupament de la història i la intrahistòria; el segon s'ocupa extensament de les fonts clàssiques en la seva poesia (Safo, Catul, Epicur, Plató, la mitologia clàssica) i dels ponts que s'estableixen entre l'antiguitat, la modernitat i les exigències de la postmodernitat; finalment, el tercer bloc es reserva a l'estudi de les manifestacions literàries i artístiques més properes en el temps: entre el segle XIX i l'adveniment del setè art i el segle XX Luque troba certs referents amb els quals se sent agermanada (Sophia de Mello, Luis Cernuda, Friedrich Hölderlin, Emily Dickinson) perquè la connecten, una vegada més, amb els preceptes bàsics de l'antiguitat clàssica.

This PhD Dissertation aims to analyze the Classical and Contemporary sources present in Aurora Luque's poetical imaginary. Starting from Genette's inter-textual theory included in *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, and in order to unveil those literary marks that allow us to better understand the ultimate representations of the poet's literary affinities, I will explore Luque's published work between 1982 and 2014. The thesis is divided into three major blocks: the first is dedicated to Luque's "political word" and it examines the literary inspiration that the author has found in the surrounding reality as well as in the course of

History and "*Intrahistoria*"; the second focuses on the Classical sources in her poetry (Sappho, Catullus, Epicurus, Plato, Classical Mythology) and it analyzes the connection between antiquity and postmodernism; and finally, the third block is dedicated to the study of Contemporary literary and artistic manifestations: Luque's poetical referents, many of which can be found in the advent of cinematography and in the literature of the 19th and 20th century (Sophia de Mello, Luis Cernuda, Friedrich Hölderlin, Emily Dickinson), inevitably connects her to the cardinal canons of Classical Antiquity.

1. INTRODUCCIÓN (TEMAS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA)

Aurora Luque nació en Almería en 1962. Poeta, traductora y editora, irrumpió en el panorama poético español con un primer poemario titulado *Hiperiónida* (1982). Con *Problemas de doblaje* (Accésit al Premio Adonais de 1989 y publicado en 1990) recibió el aplauso de la crítica, que no ha dejado de señalar su buen hacer poético desde entonces. Muestra de ello son los sucesivos galardones que han servido de plataforma para sus publicaciones: *Carpe noctem* (1998) fue X Premio Rey Juan Carlos de Poesía, *Camaradas de Ícaro* (2003) recibió el I Premio Fray Luis de León y *La siesta de Epicuro* (2008) obtuvo el X Premio Internacional de Poesía Generación del 27. En su haber se reúnen igualmente varias antologías de tema diverso: el mar es el protagonista de *Carpe mare* (1996) y *Portuvaria* (2000); *Los dados de Eros* (2002) y *Carpe amorem* (2006) giran en torno al deseo y el amor y, finalmente, la reflexión poética es el centro temático de *Carpe Verbum* (2004), asunto recuperado en septiembre de 2014 con su última antología, también de tema metapoético, titulada *Fabricación de las Islas (poesía y metapoesía)* y con un prefacio de José Manuel Caballero Bonald en el que se deja constancia de que la de Aurora Luque es una poesía que “proporciona una similar sensación de sabiduría y belleza” (Caballero Bonald, 2014: 9). Los suyos son poemarios que constatan la evolución de una voz poética que en todo momento se ha reconocido deudora de la herencia clásica grecolatina, a la que se ha acercado igualmente en su tarea de traductora con ediciones de Safo, Meleagro de Gádara o una compilación de poesía erótica griega bautizada *Los dados de Eros* (2000). La fusión de los referentes de la Antigüedad con la realidad urbana del siglo XXI configuran la esencia de una voz única en el panorama poético actual y presiden un imaginario que se reinventa con cada publicación desde los temas capitales de su obra: el paso del tiempo, la

tradición grecolatina, la reflexión metapoética y el deseo. Sirva éste último para demostrar que numerosos poemas de Luque se construyen a partir de la armónica conjunción de esos cuatro elementos, marcados por dos símbolos que recorren toda su poesía: el mar y la mediterraneidad. La autora reflexiona sobre la idea de lo marítimo, la poesía y los poetas en los siguientes términos:

Los diccionarios definen así el mar: masa de agua salada que cubre la mayor parte de la tierra. Podríamos extender la definición y afirmar que invade también una parte considerable de la superficie de las páginas de los libros de poesía de todas las épocas. El mar, como todos los paisajes, es un paisaje artificial y artificioso. Es un producto artístico; el mar de los poetas está elaborado con las páginas anteriores que hablaban sobre el mar, de un mar aprendido y gozado a su vez en otras páginas precedentes. (Luque, 2008b: 41)

La clave se cifra en dos referencias esenciales: la que lo vincula a una tradición literaria y la que lo presenta como un espacio-producto elaborado artísticamente. En efecto, como más adelante indicará la autora, hablar del mar en poesía es hablar de los ojos que lo contemplan, de las lecturas que han configurado esa mirada y del gozo estético derivado de la conciencia de ser poeta. Lo que emana de la visión marítima de Aurora Luque es la ratificación de un deseo divulgado desde una concepción hedonística del arte (y de la existencia) en gran parte inspirada por el magisterio horaciano del aprovechamiento del instante. Echar la vista atrás implica en ella un compromiso futuro porque como bien señala José Andújar Almansa: “en la poesía de Aurora Luque la presencia del mundo clásico, antes que volver la cabeza atrás, nos empuja a mirar hacia delante” (Luque, 2008b: 12). La construcción de una voz nueva desde la voz antigua descansa asimismo en una panmediterraneidad que reafirma poéticamente la idea de que el Mediterráneo es un continente líquido, como propuso Fernand Braudel. Este espacio de identidad múltiplemente construido se representa en varios poemas ya desde el inicio de su trayectoria. Se desarrolla habitualmente en

un complejo ejercicio temporal que conduce al lector a una dimensión con un tiempo suspendido y, en última instancia, supeditado a las dinámicas del deseo; así se lee en una composición de su segundo libro *Problemas de doblaje* (1990):

AMANTES

EN sus hombros, detrás,
centellean los mares del inicio del mundo.
Quiere hacia atrás beber en él la creación
y volver a crear, con su cuerpo y el sol, el paraíso.
No necesitaría morir, ni vivir, si en su cuerpo pudiera
desplazarse y rodar como esa nube blanda
que se deshace al fin de la inconsciencia.
¿Podrían hacer suyo
este deseo antiguo -caracola de bronce,
Mediterráneo mudo frente al sol?
(Luque, 1990: 63)

La doble pertenencia al tiempo presente y al antiguo integran una voz poética que explicita sus deseos de recreación del paraíso, porque sólo a partir de un nuevo diseño del edén primitivo se podrán establecer reglas renovadas para el amor y el erotismo. La fusión del mar y del deseo se vinculará en otras ocasiones a aspectos concretos de un pasado remoto y clásico: me refiero al mito y sus personajes, otra de las fuentes esenciales de su inspiración. En varios textos en prosa reunidos en *Carpe Mare* (1996) bajo el marbete “La metamorfosis incesante” se elabora reiteradamente la idea del mar como continente del deseo, creado esta vez en torno al mito de Europa: “Europa, Zeus, mar. Es decir, miedo, deseo infinito. Es decir, pánico, ardor, serenidad marina. El deseo es un toro nómada sobre el mar” (Luque, 1996: 22). Las nociones presentadas en secuencias tripartitas acaban fusionándose en una identidad única destinada a potenciar, además de la idea de poder, la de mudanza y viaje: la trashumancia que “nómada” denota anula la característica estática del deseo porque, en la implicación activa de la resolución erótica, la voz lírica puede apostar de nuevo por una

modalidad más de la doctrina *carpe*. En una continua indagación de tal imagen, la de deseo como viaje, Luque escribe “Azuloscuro”:

AZULOSCURO

No sé si te parece paradoja
pero quizá no mienta si declaro
la inmensa inteligencia del deseo:
las lentas odiseas por tu cuerpo
en el sabio navío de la búsqueda
en todos los senderos tan exacto,
propicio a saturar, con islas encendidas,
las nostalgias antiguas.
Azuloscuro y sabio es el deseo,
lira que desde lejos obligase a la danza,
a componer un himno de latidos:
la sola inteligencia de vivir
en deseo perpetuo de naufragio.
(Luque, 2007: 57)

La imagen de la que se sirve esta vez le resultará especialmente paradigmática al lector familiarizado con el imaginario de Luque: la inclusión de la noción “odisea” remite a un referente clásico pero desde la visión actualizada al gusto de la autora. El deseo ya no es un periplo impredecible porque existe el “sabio navío de la búsqueda/ en todos los senderos tan exacto” y con él se persigue la unión indisoluble con el amante porque el cuerpo aspira a “vivir/ en deseo perpetuo de naufragio”. La selección del léxico, sugestivo y conveniente siempre para un propósito hedonista, potencia las nociones de equilibrio y racionalidad apelando a la “inmensa inteligencia” del deseo. Escribe la autora: “Qué poeta no habrá acudido a la parafernalia marina para arrancar a hablar de deseo. El cuerpo puede ser un territorio para la reescritura de odiseas secretas; el cuerpo amante puede ser la nave que busca el conocimiento y el naufragio” (Luque, 2008b: 45). Y en una reflexión de tintes cada vez más explícitamente metapoéticos, afirma: “Mojarse en el mar es una elección rentable estéticamente. Nadie podría negar la belleza o la capacidad de sugerencia de ciertos términos. [...] Sospecho que alguna vez me he dejado

elegir por esa familia de palabras atractivas” (Luque: 2008b, 43). Un ejemplo de ello es “Carpe noctem”:

CARPE NOCTEM

Carpe noctem, amor. Coge el brusco deseo
ciego como adivino,
los racimos del pubis y las constelaciones,
el romper y romper
de besos con dibujos de olas y espirales.
Miles de arterias fluyen
mecidas como algas. *Carpe mare*.
Seducción de la luz,
de los sexos abiertos como tersas actinias,
de la espuma en las ingles y las olas
y el vello en las orillas, salpicado de sed.
Desear es llevar
el destino del mar dentro del cuerpo.
(Luque, 1990: 49)

Se reconocen en el poema dos hechos trascendentales ya sugeridos líneas atrás: primero, la reelaboración de la mitología –en este caso la clara referencia al nacimiento de Venus- con una finalidad posmoderna; la segunda, la directa llamada a la acción a través de la que el sujeto poético insta al disfrute del placer reelaborando con su “coge el brusco deseo” el clásico lugar común del *Collige virgo rosas*. Aurora Luque ofrece algunas claves de interpretación de esta composición y del volumen que lo acoge, su tercer poemario de título homónimo:

Cuando elegí para mi tercer libro de poemas el horaciano título de *Carpe noctem* no pretendía en absoluto dar un vuelco sombrío a la invención del poeta de Venusia. No son mi patria ni las noches lúgubres ni las melancolías lunáticas. No trataba de formular una antítesis, sino una amplificación: frente a *carpe diem*, *carpe noctem* apunta a la mayor densidad poética, a la conciencia más intensa que tiene de sí el instante nocturno. Se trata de participar de la misma “estética de dilatación del presente” que inaugurara Horacio para la poesía. (Luque, 2008b: 25)

La “conciencia más intensa que tiene de sí el momento nocturno” y la “estética de dilatación del presente” implican el rechazo a todo aquello que traspase los límites bien definidos de la hora presente: pasado o futuro no tienen cabida en el momento “carpe”. No son invitados bien recibidos ni uno ni otro: si se repara en ellos, desconcentran, despistan, provocan que se malgaste el instante que para siempre será imposible de recuperar. En este contexto tan marcado por los *topoi* clásicos de la fugacidad del tiempo, Luque desarrolla una nueva reflexión sobre el deseo. Esta vez, aunque “brusco” y “ciego como adivino” acaba por alcanzar una simbiosis perfecta: “desear es llevar/ el destino del mar dentro del cuerpo”. En efecto, la interacción entre los elementos marinos y una anatomía erotizada (“sexos abiertos como tersas actinias”, “espuma en las ingles y las olas”, “vello en las orillas salpicado de sed”) es la clave del poema porque ambos están abocados a una misma realidad temporal: *carpe noctem, carpe mare, carpe amorem, carpe corpus*. De ahí que José Andújar Almansa señale, muy acertadamente, que en la poesía de Aurora Luque el mar y la noche actúan “como metáforas de plenitud” diseñadas para batallar contra el tiempo que desgasta el deseo caduco y efímero como el escalofrío: “El mar desnudo en tu cuerpo:/ Fragancia o escalofrío /De Afroditas larvadas en la espuma” (Luque, 2007: 73).

Deseo y Mediterráneo, pues, se unen en la poesía de Aurora Luque para presentarse en la mayoría de los casos como una única realidad fusionada. La mediterraneidad se extiende desde los lugares más recónditos hasta los más inmediatamente reconocibles: en la filosofía, en la tradición literaria o en las experiencias íntimas a las que se da cabida en el poema halla el lector restos de salitre que delimitan claramente el espacio al que pertenece este sujeto poético. Luque acaba superando, en otras palabras, aquello que dijo Duhamel sobre la “renuncia” de los olivos y el fin del Mediterráneo. En la poesía de Luque no hay límites, ni renunciaciones porque su voz lírica se alza como la abanderada moderna de la noción “carpe”, vértebra esencial de su poesía.

Sin perder de vista las consideraciones sobre los cuatro temas esenciales de la poesía de Aurora Luque, la presente tesis doctoral tiene como propósito analizar las fuentes clásicas y contemporáneas que alimentan el imaginario luqueano a través de una serie de referentes que, recuperando las palabras de Andújar Almansa, configura su “ADN poético” (Andújar Almansa en Luque 2008b: 13). Tomando como punto de partida la teoría intertextual incluida en *Palimpsestos. Literatura de segundo grado* de G. Genette, se recorrerán los poemarios de la autora almeriense publicados entre 1982 y 2014 en busca de señales literarias que conduzcan a sus puntos de origen, representación última de las afinidades lectoras de la poeta. El contenido de esta tesis está distribuido en tres grandes bloques temáticos: el primero de ellos está dedicado a la palabra comprometida de Aurora Luque donde se examina la inspiración literaria que la autora ha hallado en la realidad circundante y en el devenir de la historia y la intrahistoria; el segundo se ocupa por extenso de las fuentes clásicas en su poesía y de los puentes que se establecen entre la antigüedad, la modernidad y las exigencias de lo posmoderno; finalmente, el tercer bloque se reserva al estudio de las manifestaciones literarias y artísticas cercanas en el tiempo: entre el siglo XIX y el advenimiento del séptimo arte Luque encuentra ciertos referentes con los que se siente hermanada porque la conectan, una vez más, con los preceptos básicos de la antigüedad clásica.

Decía Oscar Wilde que “experiencia” es el nombre que damos a nuestras equivocaciones. En la poesía de Aurora Luque, la experiencia íntima y la social evidencian los errores pero también los aciertos y su posición ante el mundo queda reflejada en varios posicionamientos morales bien desde la recuperación de la tradición clásica, bien desde el homenaje a referentes literarios esenciales para ella. El compromiso con lo circundante encuentra su cauce poético en las más diversas formas estróficas (como el epigrama) y personajes (Pandora o Hipatia) cuya finalidad última es hacer pública su implicación con la causa feminista, su denuncia de la situación

política, social, cultural y medioambiental, su reflexión sobre las utopías o las implicaciones del viaje y la noción de otredad. Algunos de ellos representan “un tipo de *remake* irónico que es el resultado de la desilusión de las cosas, de eso que Baudrillard ha llamado ‘la desilusión estética’” (Andújar Almansa en Luque, 2008b: 10). En cualquier caso, todos estos compromisos –desilusionados o no- se analizarán en el capítulo titulado “Palabra de camarada” en honor a un personaje mitológico que en su poesía representa el compromiso más puro del poeta con el arte: Ícaro.

Por otra parte, que Aurora Luque es una de las propuestas líricas que más y mejor se alimenta de la cultura grecolatina es una apreciación compartida y celebrada por la crítica: su “discurso actual y próximo matizado por los ecos del mundo clásico que por su formación como helenista la autora conoce en profundidad” (Álvarez, 2009: 5), su poesía “ubicada dentro de un culturalismo grecista, donde mito y realidad se conjugan dentro de la cotidianidad” (Virtanen, 2011: 783) o “La lección de Grecia -Safo, Anacreonte, Cavafis- aprendida de la manera mejor” (García Martín, 2002) son valoraciones que aplauden las maneras intertextuales de Luque. Los referentes clásicos a los que la poeta recurre son numerosos y en ocasiones presentados de forma algo hermética; sin embargo, el procedimiento común se basa en un continuo juego con el lector al que se le ofrecen una serie de indicios que le permiten descifrar los sustratos literarios de los versos. Referencias explícitas suelen situar al lector en el buen camino: Catulo, Epicuro, Sísifo, Pentesilea, Pandora o Ícaro aparecen mencionados en los versos, aunque queda bajo la responsabilidad del eventual “descifrador” hilvanar las informaciones que se han vertido en el poema. Considerando este hecho (posiblemente justificado en la medida en que se apela a un *intertexto* común), el tercer capítulo de esta tesis doctoral se estructura en cinco partes, cada una de ellas dedicada a una figura esencial en la poesía y en la poética de Aurora Luque: los mitos (sus personajes y peripecias), Platón, Catulo, Safo y Epicuro.

La primera sección, titulada “‘Vendo toro de Dédalo’ o la inversión de la identidad clásica”, recoge un amplio catálogo de personajes mitológicos y analiza el modo en que la poeta los modifica y con qué fin. La inclusión de referencias a otros poetas coetáneos y otras formas de tratar el recurso al mito configuran un panorama general desde el que entender la poesía de Aurora Luque como un producto coherente con su época. Se analiza en este capítulo, asimismo, la naturaleza del sujeto poético: si se reconoce en personajes masculinos o femeninos, la medida en que la cuestión de género es relevante, el poder de la palabra para renovar el mundo sensorial y revisar los catálogos de costumbres preestablecidas o las peripecias mitológicas en las que la voz poética opera con mayor comodidad arropada por los vínculos comunes que establece con los personajes.

“El auriga Platón: filosofía y Grecia”, capítulo segundo, es el espacio reservado para reconocer qué hereda Luque de la filosofía griega y en especial de Platón, la manera en la que inserta el discurso amoroso del *Fedro* y cómo este sustrato ya disuelto en sus otras lecturas provoca la unión, en el universo literario de Luque, del filósofo griego y de René Vivien, poeta francesa de principios del siglo XX. A partir de las referencias concretas a fragmentos atribuidos al filósofo, se propone un estudio comparativo entre la fuente original y la reelaboración luqueana a fin de examinar cómo concibe la poeta el ejercicio intertextual y las conexiones posteriores que nacen de diferentes lecturas. “Las cigarras” e “Himno a la lentitud” son los puntos de partida y llegada en este análisis que se inicia en la Grecia clásica pero que concluye en el París decadente de los albores del siglo pasado y que fusionados, configuran la clave poética de unos versos producto del presente.

La conversación entre poetas, como la que metafóricamente se reconoce en el par anterior, marca el inicio de la siguiente sección, dedicada por entero a Catulo. El poeta latino es uno de los referentes fundamentales de Aurora Luque y su influencia puede reconocerse ya desde

los primeros poemarios; así, en “Conversación con Catulo’: intertexto y memoria” se analizan diacrónicamente las referencias al veronés y se ofrece un estudio comparativo entre sus versiones originales y las actuales propuestas de la poeta: política, crítica social, erotismo y deseo son los temas que Luque toma de este referente que lo es, a su vez, de otros poetas españoles contemporáneos cuyas réplicas se incluyen a fin de configurar un contexto poético general en el que Catulo actúa como referencia base.

Catulo, precisamente, es heredero a su vez de la cuarta voz que se considerará en este estudio: Safo de Lesbos. A ella está dedicada la sección titulada “Safo o la sacudida de Eros. Influencia, sustrato y traducción” en la que se discurre sobre de la manera en que Luque aplica los mecanismos de creación de la de Mitilene a sus versos para el siglo XXI, recuperando elementos a los que cantar (como la luna o la poesía) u homenajeando la figura fragmentada y misteriosa de la poeta griega. En este espacio es especialmente relevante la voz crítica y teórica de Luque ya que en los textos que acompañan su edición y traducción de Safo o en sus estudios monográficos no sólo se encuentran las claves para interpretar los retazos de la poeta griega que han sobrevivido al paso del tiempo sino también las guías para interpretar la poesía de la almeriense como beneficiaria de sus métodos y procedimientos.

Finalmente, “Epicuro o de los placeres sencillos de la vida” es el espacio de cierre de este acercamiento general a los intertextos clásicos en la poesía de Aurora Luque. El estudio de Epicuro descubre dos aspectos básicos en su obra como son la noción de lectura como fuente de placer y la actitud vitalista con la que afrontar los días presentes y los que aún están por llegar. El aprovechamiento del momento, ese “carpe diem” (o si se prefiere el “carpe noctem” y el “carpe mare” y el “carpe amorem”), es una noción omnipresente en toda su obra, la raíz primera de la que surge su ideario y los mecanismos que lo rigen y que conducen de forma más o menos indirecta a los espacios de la infancia, a los momentos de plenitud recuperados por la memoria y a la insoslayable reflexión sobre la muerte.

Puede decirse que el sujeto poético propuesto por Luque parece dejarse vencer, sobre todo en los discursos últimos de su poesía, por un vitalismo que aniquila considerablemente el pesimismo imperante en los poemarios hasta *Camaradas de Ícaro* de 2003. Sin importar si nacida de un primitivo sentimiento de optimismo o de aflicción, la noción “carpe” es capital y aparece cifrada en todas sus variantes a lo largo de las cinco secciones: la figura de Horacio, por lo tanto, se trata de forma transversal a lo largo de las páginas, si bien no siempre de manera explícita, sí apelando a los referentes del lector que bien conoce el origen de esas voces que instan a la vivencia del momento, que tratan de la luz breve de los focos, del *bienser*, del hecho de la que la vida no iba, como defiende la poeta misma reelaborando la idea de Jaime Gil de Biedma, ni siquiera al final, en serio.

“Cuando Epicuro despierta: intertextos clásicos” es, pues, una aproximación al estudio de las fuentes clásicas que inspiran la poesía de la autora almeriense sin perder de vista que su propuesta trasciende cualquier modelo establecido o cualquier posible línea de escritura inspirada en lo clásico que pueda reconocerse en otros poetas coetáneos¹. Su poesía toma derroteros que llevan al lector más allá de la simple referencia o del guiño intertextual porque para Luque la tradición clásica no es adorno o motivo circunstancial, es alimento, fuente de placer, conocimiento consciente y herencia reivindicada.

¹ Es un asunto que suscita controversia en la crítica actual. Luis Miguel Suárez Martínez en su tesis doctoral sobre la influencia de la tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca traza un panorama general en el que diferencia por una parte las propuestas de Villena que parten de los estudios de G. Highet y por otra las de Ernst Curtius. Para Villena, el concepto de *tradición clásica* “consiste en (aparte de la transmisión de topoi, de citas o referencias directas) un poema elegíaco, experiencial y de fabricación culta, sea en emismo utillaje retórico, sean en las alusiones mitológicas o librescas” (Suárez Martínez, 2009: 23); Curtius, por su parte, utilizaba el concepto *tradición clásica* en un sentido más estricto en el que la base era “la asimilación de modelos de los propios autores griegos y romanos” (Suárez Martínez, 2009: 25)

Por su parte, "En busca del acorde: intertextos contemporáneos" pretende ofrecer un panorama general de las lecturas modernas que han alimentado el imaginario luqueano desde sus primeros poemarios hasta las entregas de 2014. El título que preside esta sección hace referencia a un concepto que la autora persigue para su poesía desde su libro *Hiperiónida* (1982) y cuyo origen remite a Luis Cernuda, uno de sus maestros. El acorde representa el instante inefable en que la poesía y la realidad se unen en perfecta comunión; la consecución de esos momentos de plenitud constituyen para el sujeto poético de Aurora Luque ventanas abiertas a una dimensión perfeccionada de la vida y del arte, nociones que a menudo se confunden en su propuesta poética.

La andadura en busca del acorde se inicia en las lecturas de la infancia donde empiezan a reconocerse los múltiples valores que pueden atribuírsele a la palabra más allá de su tarea comunicativa diaria. A través de las islas maravillosas de Blyton y de los viajes de Julio Verne se analizará el impacto que los primeros contactos literarios de la infancia han tenido en la poesía de Luque y se demostrará que ya desde la niñez los sentidos funcionaron para la poeta como verdaderos medios de seducción del espíritu.

La influencia decimonónica vendrá analizada de la mano de uno de sus principales referentes, Luis Cernuda. La poeta establece un vínculo espacial entre el sevillano y Emily Dickinson justificado por la estancia del primero en Mount Holyoke, una pequeña población cerca del pueblo natal de la poeta norteamericana. En ella encuentra Aurora Luque una voz original que desarrolla su propuesta poética en planos de diversa abstracción, partiendo de lo concreto para alcanzar lo sublime y rediseñando conceptos clave como el de "lámpara", la noción de "cápsula" o la experimentación con el significado de los colores. Tras el análisis de las influencias de la poesía de Dickinson, se estudiará la importancia de Luis Cernuda en la propuesta luqueana a partir de una serie de símbolos recurrentes como la figura del marino o el tratamiento del elemento natural.

Con Hölderlin se demostrará la manera en que Luque establece conexiones con autores contemporáneos inspirados en los preceptos clásicos y la estela natural iniciada con Cernuda llegará a su conclusión en una versión posmodernamente deificada.

El mar y la Grecia clásica con sus mitologías son puntos de unión entre Aurora Luque y la poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Su influencia se estudia en la tercera sección, en la que claramente se reconocen las diversas conexiones con el pasado clásico que fascinaron a ambas. Son igualmente identificables las concomitancias sobre los rasgos que deben configurar al poeta comprometido con su oficio y los instantes de gozo que se extraen de la lectura de Fernando Pessoa, referente compartido por las autoras. Sophia de Mello y su legado poético inspiran asimismo la reflexión metapoética y metalingüística de Aurora Luque, que dedica a esta figura un poema para la defensa y el reconocimiento -por parte de las instituciones académicas- de la igualdad de género en el arte y la vida.

Finalmente, el último capítulo es el dedicado a la presencia del cine en la poesía de Aurora Luque. En análisis de la interacción entre las artes se llevará a cabo desde diversas perspectivas: la aplicación de las técnicas cinematográficas al poema, la recuperación de ciertos mitos del cine como *Casablanca* o Greta Garbo (que conducirá de nuevo a la reflexión del papel de la mujer en la historia y en el arte), el poder de representación que las imágenes ejercen sobre el público o la sutil línea que separa la ficción de la realidad. La primera mirada que el poeta aspira a recuperar, ésta de la infancia donde aún se conserva la esperanza para el hombre y la mujer modernos, pondrá fin a este tercer bloque dedicado al estudio de las influencias contemporáneas en la poesía de Aurora Luque.

2. PALABRA DE CAMARADA: LA POÉTICA COMPROMETIDA DE AURORA LUQUE

2.1. EL COMPROMISO DE ÍCARO

2.1.1. LA PALABRA POLÍTICA

Hoy, 14 de julio de 2003, he recibido un mensaje en el teléfono móvil: *Allons enfants de la poésie! Vive la république possible!* ¿Procede de este siglo ese mensaje? ¿Es del siglo pasado? ¿Cuándo empezó a ser anacrónica o ligeramente paródica esa exhortación colectiva al avance y a la consecución de lo imposible? Del siglo XX he conseguido salvar sólo una surtida colección de preguntas cada vez más irresponsibles. Una certeza, tal vez: toda palabra es política. (Luque, 2008b: 25)

La sentencia final de la cita representa una toma de postura que sitúa a quien la enuncia, Aurora Luque, en un lugar controvertido de la lírica española contemporánea. El desconcierto frente a lo extemporáneo es el motor de una reflexión que hilvana épocas pasadas con momentos del presente donde el denominador común es el estímulo para la acción revolucionaria. El inicio parafraseado de *La Marseillaise* recupera una postura beligerante que insta a “la consecución de lo imposible”: los hijos de la poesía son llamados a la revolución pero, ¿a cuál? En este contexto de lindes indefinidas, necesariamente “toda palabra es política” (aunque no se determine con exactitud el alcance de la embestida, el resultado del compromiso, la fidelidad a la idea) sin importar que palabra se entienda como conocimiento o como comunicación; como desconsuelo o denuncia; como arma cargada de futuro o como esencia y desnudez. La dimensión social de la poesía, su intención revolucionaria o su vertiente comprometida son cuestiones que suscitan todavía posiciones contrapuestas en la crítica actual; así, la reflexión sobre la validez de estos conceptos en la lírica publicada a partir de 1980 podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿/e

jour de gloire reporta hazañas memorables o simplemente una *diminuta revolución*²?

De todas las antologías o estudios que pretenden ofrecer una visión global del panorama poético actual, existen varios que se ocupan de las poéticas “comprometidas”. Destacan *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio* de Luís Bagué Quílez, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas: 1980-2005)* de Araceli Iravedra, el monográfico de la revista *Ínsula* titulado “Los compromisos de la poesía” o la compilación que corre a cargo de Mariscal y Pardo con un guiño claro a Rafael Alberti: *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Esta última presenta un repertorio interesante: se reúnen catorce textos en prosa de otros tantos poetas contemporáneos que reflexionan sobre la dimensión comprometida de la poesía, además de un prólogo y un epílogo de Luís García Montero y Juan Carlos Rodríguez, respectivamente. A pesar de que en ningún momento se ofrezca una definición de “compromiso” que aúne los planteamientos de los dieciséis autores, parece que triunfa entre ellos la idea de que por “poesía comprometida” no debe entenderse meramente un compromiso político, si no un compromiso con la *polis* en una recuperación de la idea de que toda poesía se crea en una sociedad que la justifica³. Y es precisamente en ese

² El binomio procede de Javier Egea, uno de los fundadores de la *Otra Sentimentalidad*, y se incluye en su poemario *Paseo de los tristes*: “No sólo soy, me siento muy distinto/ y cuando avanzo/ ella se asoma al ventanal del horizonte/ como una diminuta revolución/ o un sueño” (Egea, 1986: 21)

³ Rafael Espejo en su aportación “Los infantes complacientes” aclara: “La bandera de poesía comprometida es, a pesar de lo que sugiere, ampulosa. Al menos yo no concibo un buen poema si no compromete, en el sentido que sea, a su autor, si no percibo sus sudores. El que escribe salda una deuda consigo mismo y, sea ésta real o ficticia, su simple impresión ya patentará el grado y el lugar de compromiso” (Mariscal & Pardo, 2003: 43); Martín López-Vega en “Poesía y compromiso”: “El poeta, al menos el poeta que a mí me interesa, tiene un compromiso ineludible con la realidad. La poesía sirve para explicar la realidad, para entenderla” (Mariscal & Pardo, 2003: 69); Esther Morillas en “A lo mejor es que he entendido mal la pregunta” afirma: “Hablamos de compromiso, normalmente, como sinónimo de compromiso político, esto es, según mi criterio, de compromiso social. Y nosotros, que vivimos en sociedad (por eso estamos hablando ahora mismo de compromiso,

sentido como debe entenderse la afirmación a simple vista tan radical de Luque: toda palabra es política porque su significado viene otorgado por las reglas –más o menos tácitas- marcadas por la sociedad a la que en última instancia se dirige. Detenerse por ello en la naturaleza del concepto “compromiso” en la poesía española contemporánea, incluso en la evolución del mismo, supondría adentrarse en una acumulación de definiciones y tendencias cuyas fronteras, a pesar de los esfuerzos de antólogos y críticos, son difícilmente delimitables a causa de la falta de perspectiva histórica. Los ensayos mencionados anteriormente, en especial el de Bagué Quílez e Iravedra presentan un estudio diacrónico de la idea de compromiso en la poesía y coinciden a grandes rasgos en el trazado de un panorama poético que se inicia en los años 80 con *La otra sentimentalidad*, su disolución posterior en la *Poesía de la experiencia*, la mención al *Sensismo*, la *Poesía del desconsuelo* y el *Realismo sucio*.

En la poesía de Aurora Luque se hallan reunidas diversas categorías de compromiso, algunas de ellas en mayor o menor medida identificables también en otros poetas que publican a partir de los 80; otras, sin embargo, se justifican por un entramado íntimo al margen de las tendencias literarias

y leemos libros y periódicos y revistas, y vemos la televisión, y trabajamos en contacto con otras personas) no podemos actuar con independencia de dicha sociedad. [...] Uno [...] es quien es por vivir donde vive, comer lo que come y dormir donde duerme” (Mariscal & Pardo, 2003: 77, 78); Carlos Pardo en “El poeta es un Napoleón más pequeño” defiende: “Cuando escribo no puedo prescindir de la preocupación moral. Incluso la consigna «arte por el arte» es una postura moral. También la visión del poeta «profesional» de las palabras: una moral del disimulo. [...] Toda poesía es, o está comprometida” (Mariscal & Pardo, 2003: 88). Finalmente, José Manuel Caballero Bonald en “Acerca del compromiso”: “Los que opinan que política y cultura son términos diversos son los políticos incultos y, por su puesto, los partidarios del inmovilismo cultural y social. Recuérdese que cultura equivale a desarrollo intelectual, o sea, a civilización, y política viene a ser el arte –y la ciencia- de orientar, dirigir, consolidar esa civilización. Ambos conceptos se complementan, se fusionan en una misma aspiración: la de conseguir que todos los integrantes de una sociedad sean más cultos, más libres, más felices. La vieja alianza entre razón e inteligencia adquiere aquí el rango de una insustituible estrategia vital, de un proyecto moral” (Mariscal & Pardo, 2003: 35).

del momento. Así, la autora reivindica “compromisos” de muy diversa índole que tienen que ver con deudas que literariamente ha ido contrayendo a lo largo de su vida. Hereda de una de sus fuentes esenciales, Cernuda, los fundamentos de su compromiso con la realidad y la poesía:

El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario: el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo. (Cernuda en Muñoz, 2002: 156)

A este respecto escribe: “Mi catálogo de escritores muy amados no coincide con un catálogo de escritores muy comprometidos a la manera esperada” (Luque, 2008b: 25) y en una lectura poética que ofreció en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 2009, aclaraba:

Me preguntaban esta mañana en una rueda de prensa por el compromiso de los poetas. ¿Existe un compromiso renovado en la poesía más reciente, que se escribe en la actualidad o se ha olvidado por completo? [...] El compromiso ya no es lo que era. Antes a los poetas se los clasificaba en los que estaban en la torre de marfil y los que estaban comprometidos políticamente y se despreciaba incluso a los que optaban por lo que se llamaba “torre de marfil”. Pero no es cierto que esa distinción tan neta pueda hacerse; las cosas no son blanco y negro sino que hay poetas, como Juan Ramón Jiménez, que se comprometieron consigo mismos en la construcción de un mundo bello que iba a mejorar y embellecer los espíritus de quienes lo leyeran. (Luque, 2009)

La dicotomía tradicional que Luque invalida en su respuesta denota una toma de postura compartida por otros poetas coetáneos que, con ella, entienden la poesía como un espacio conciliador entre la estética y la moral, premisa que no deja de ser la transposición de la idea de que poesía y vida son realidades inherentes. Sin ir más lejos, en el volumen ya citado de Mariscal y Pardo, Luís García Montero recurre también a la torre de

marfil para reflexionar en términos similares a los de Luque. En el prólogo que titula “Poetas políticos y ejecutivos bohemios” apela igualmente a la figura de Juan Ramón Jiménez “que fue un poeta puro por compromiso. Su poesía desnuda surgió como una consecuencia más del regeneracionismo cívico, y la torre de marfil significó en él una militancia social” (Mariscal & Pardo, 2003: 13) y a Blas de Otero quien “no sólo escribe impulsado por las circunstancias, sino por una estirpe lírica muy precisa que ha servido para plantear la crisis subjetiva de la modernidad, y por tanto la crisis poética a partir del Romanticismo” (Mariscal & Pardo, 2003: 17). Tanto uno como otro intentan recordar “lo que hay de compromiso histórico en la pureza. Pero, claro, tampoco podemos olvidar lo que hay de compromiso lírico en la poesía política” (Mariscal & Pardo, 2003: 16). La cuestión podría concluirse determinando, como quiere Luque, que la clave no reside en si se escribe entre el sonido de la metralla o desde lo más alto de la torre de marfil sino en los materiales literarios que el poeta vierte en la página en blanco. Ella misma lo plantea en su texto “Incubadora de utopías” en los siguientes términos:

La única elección está en los materiales de la torre. Frente a la controvertida torre de marfil, los poetas-torre-de-aire, los poetas-torre-de-aullidos, los poetas-torre-misteriosa. ¿Qué poeta no fue torre? Alberti fue una torre con ventanas. Incluso, a ratos, un poeta-faro. ¿Cómo se comprometió o no Catulo? La lejía del sarcasmo es un producto inquietante, corrosivo. ¿Cómo se comprometió Juan Ramón? Dando a cada palabra simultáneamente su intensidad máxima de belleza y de enigma. Hay un compromiso con la Belleza y con el Placer: los poetas son generosos donantes altruistas de esos órganos vitales propios. (Luque, 2008b: 26)

Para Luque el “compromiso” en la poesía debe engendrarse desde la actitud más íntima del poeta como “artesano de la palabra” (Luque, 2008b: 172): de su producto se derivará más tarde el compromiso con la sociedad que lo recibe y allí quedarán justificados esos aspectos que han trascendido el espacio de lo íntimo para incorporarse a lo social cuando la intención era que la poesía se convirtiera en una plataforma de protesta y denuncia. De la

autora almeriense podría decirse, para ser coherentes con su concepción de la poesía actual⁴, que es una poeta-reciclaje: el producto de su poesía es el resultado de la reutilización de unos materiales provenientes “de todos los pasados a la vez” (Luque, 2008b: 22) que, depurados por el cedazo del compromiso estético, se conjugan con las necesidades del presente ofreciendo al fin un material aprovechable para el consumidor-lector actual. Uno de los poemas que de forma significativa representa, por una parte, las fusiones entre pasados y presentes y por otra la concreción de un compromiso latente es “Trieste la nuit”, incluido en su poemario *Camaradas de Ícaro* de 2003. Precisamente es la composición que elige para iniciar la lectura poética en Santander a la que se ha hecho referencia anteriormente (“como homenaje a Saviano⁵ y a los que como él por lo menos se comprometen consigo mismos y con su idea libremente elegida de lo que tiene que ser la poesía sin aceptar imposiciones ni modas” (Luque, 2009)).

La anécdota de su gestación tiene que ver con un viaje a Trieste en compañía de Jorge Riechmann, “uno de los [poetas] más comprometidos que hay ahora en la poesía española en el sentido más militante del término” (Luque, 2009). Tras la visita a las ruinas del teatro romano y el

⁴ “Cada época exige *extraños fabricantes* de distintos sectores. En plena posguerra los poetas acometieron su tarea como una misión básica y transformadora, adusta y colosal, casi siderúrgica. Una industria que elaboraba maquinaria de versos y armamento de palabras para cambiar el mundo. Con los novísimos y la poesía de los setenta llegó la hora de la manufactura de lujo: los poemas se elaboraban en pulcros laboratorios privados. Si continuamos con la alegoría, diríamos que la poesía de hoy parece tener mucho de empresa de reciclaje de cartones y plásticos usados, de materiales de segunda, tercera o cuarta mano procedentes de todos los pasados a la vez. La poesía actual entra en la definición de industria ligera: la que trabaja con pequeñas cantidades de materia prima y elabora productos destinados directamente al consumo”. (Luque, 2008b: 22)

⁵ Luque hace en este caso referencia a Roberto Saviano (Nápoles, 1979) porque en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo donde se celebró su lectura poética se ofrecía en esos días un curso en el que participaba el escritor italiano. Saviano es esencialmente conocido por su denuncia, desde la literatura, del crimen organizado en Italia, especialmente de la Camorra. Destacan sus obras *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 2006), *Il contrario della morte* (Milan, Corriera Della Sera, 2007) o *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009* (Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 2009).

barrio judío empezaron a germinar estos versos sobre la reflexión histórica, el papel del hombre en el presente influido por el fardo histórico que carga y las injusticias de la historia para las que no parece haber resarcimiento:

TRIESTE LA NUIT

Como la *grappa* amarga echa a rodar
un verso roedor, una elegía.
Elegía por barrios tristes como el judío
de Trieste, con sus ruinas
precintadas, atroces, herrumbrosas.
En cada escombros insiste su fantasma.
Al presente le duelen
los hombros de cargar
los sacos polvorientos del pasado.
El teatro romano, despreciado
y herboso: Mussolini
dio veneno a la risa originaria.
La bulimia del Tiempo en las ciudades.
Elegías por horas arruinadas,
por noches envasadas al vacío,
por lo que sólo a solas
voy a saber que pierdo,
a saber devorado por la hambruna
violenta de la nada.
Los cuerpos son ciudades que se aguantan
con sus ruinas desechas
y que no reconstruyen sus palacios
-les falta presupuesto
y arquitecto, y andamios,
y monarca.
Al presente le duelen
los ojos de llevar
las lentes polvorientos del pasado
(Luque, 2003: 62)

“Trieste la Nuit” es la muestra de un triple compromiso estético, íntimo e histórico; en este sentido la autora aclara:

El poema surge de la visión del teatro romano de Trieste que estaba abandonado completamente porque al lado edificaron un cuartel de Mussolini; parece que con eso se contaminó el lugar; también tiene que ver con las ruinas del barrio judío que también están intocadas.

Asomarse a la parte antigua de Trieste es meterse en un pasado con todos sus errores y terrores. (Luque, 2009)

En efecto, la descripción de Luque es fiel a la realidad con la que se topa el visitante que llega a Trieste. Lo que ha sobrevivido del teatro romano se confunde con el tráfico de una calle cualquiera cerca del paseo marítimo y sus ruinas, que fueron seriamente dañadas por los escombros de la II Guerra Mundial, pretenden ofrecerse hoy, con moderado éxito, como reclamo turístico. El teatro romano de Trieste parece representar “los errores y los terrores” del pasado en unas ruinas que contraponen la herencia recibida de los antepasados y el rechazo violento del individuo conocedor de las injusticias de la historia. Álvaro Salvador (Granada, 1950) en su aportación al volumen colectivo *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea* titulado “Paisajes de la destrucción en la poesía hispanoamericana del siglo XX” ilustra con la palabra de Vallejo, Neruda, González Tuñón y Huidobro diversos “paisajes de la destrucción” inspirados esencialmente por la contemplación de las ruinas. Salvador aclara en su introducción, siguiendo los preceptos marcados por Rafael Argullol en *La atracción del abismo* de 1983, el gusto que los románticos tenían por estos espacios destruidos y cómo el siglo XX ha recogido la herencia de esa atracción: las ruinas en la poesía española contemporánea representan una doble sensación de melancolía y terror, son huella de la grandeza del hombre pero de igual forma lo son de la destrucción. Salvador califica, por ejemplo, las ruinas de Belchite como “la arqueología de la barbarie” (Salvador, 2013: 14) (recordando la “arqueología trágica” de Argullol) y el proceso de contemplación de las ruinas como una verdadera “ceremonia de la desposesión” (Argullol, 1983: 13,14) oficiada por el aire denso de la memoria y el silencio de los cadáveres bajo las piedras.

Precisamente, los conceptos que recupera Salvador para hablar de los poemas de los hispanoamericanos de la primera mitad del XX son válidos para el poema de Luque. En “Trieste la Nuit” se representa

igualmente la “arqueología trágica” de un pasado “donde en cada escombros insiste su fantasma” y donde se demuestra “la bulimia del Tiempo en las ciudades”. La identificación ciudad-cuerpo destruye la línea de lo público y lo privado para dar paso a un espacio común sin posibilidad de reconstrucción porque “les falta presupuesto/ y arquitecto, y andamios,/ y monarca.” (Luque, 2003: 62). En esta tesitura, también en el poema se asiste a una “ceremonia de la desposesión” (el poema mismo es esa ceremonia), que avanza verso tras verso por concretas reflexiones nihilistas que son a su vez elegías “por horas arruinadas,/ por noches envasadas al vacío,/ por lo que sólo a solas voy a saber que pierdo,/ a saber devorado por la hambruna violenta de la nada.” (Luque, 2003: 62). Esta continua superposición de planos (el pasado histórico colectivo con el presente íntimo e individual) cifran un compromiso delimitado por tres vertientes que acaban fusionándose en una sola: historia, poesía e intimidad se conjugan en el poema para demostrar que la herencia destructiva de la guerra (en este caso la II Guerra Mundial) la sufren también los que no la han vivido y los errores del pasado provocan dolores retroactivos, confusión, enfoques muy poco nítidos porque “al presente le duelen/ los ojos de llevar/ las lentes polvorientas del pasado”.

Partiendo de los versos sobre las ruinas (como curiosidad quiero señalar que su poema predilecto de toda la obra cernudiana es precisamente “Las ruinas”), las siguientes páginas analizarán los modos de compromiso en la poesía de Aurora Luque, incidiendo especialmente en las relaciones que establece entre los diferentes planos temporales y espaciales tal como se ha sugerido en “Trieste la Nuit”. “Incubadora de utopías”, “La nueva caja de Pandora”, “Un bronceado que encandila’: la denuncia política y social” y “Ganas en los caminos el camino’: otredad y viaje” son las secciones en que se organizará el contenido; “La nueva caja de Pandora” se ocupará del compromiso feminista que la autora señala haber contraído con algunas escritoras a lo largo de su historia literaria; la

siguiente sección girará en torno a la reflexión social y política que explícitamente se encuentra en Luque vinculada por una parte a la tradición occidental y por otra a la oriental; finalmente, el espacio dedicado al viaje se detendrá en el análisis de su compromiso con su lugar de origen y la manera en que esta reflexión deriva hacia consideraciones metafísicas, compromisos últimos de la poeta con su mundo.

2.1.2. INCUBADORA DE UTOPIÁS⁶

“Cuando los dioses nos quieren castigar, nos conceden nuestras utopías” (Nandy, 1983: 223). De esta forma inicia Ashis Nandy su reflexión sobre los espacios utópicos, en un discurso cuyos cimientos se basan en la premisa de que el proyecto de convivencia ideal diseñado desde una visión optimista de la condición humana es a todas miras imposible en su ejecución y, peor aún, peligroso cuanto más cerca de su consecución práctica se encuentra. Además, es interesante observar en la línea del intelectual bengalí que la mayor parte de los proyectos utópicos carecen de un elemento imprescindible: las válvulas de escape. En efecto, es posible la incorporación a la utopía pero no su salida. Responde este hecho al deseo natural de conservación y al anhelo de que la utopía creada sea válida para siempre, que no padezca de obsolescencia o se destruya a consecuencia del advenimiento de una nueva idea ideal que pretenda sustituirla. Nandy resuelve el asunto concluyendo que “nuestra inmortalidad radica en nuestras visiones; concederles mortalidad o irrelevancia es admitir nuestra propia mortalidad e irrelevancia” (Nandy, 1983: 224).

El reconocimiento de este hecho ineludible sitúa al hombre en la tesitura dolorosa pero cierta de la finitud de su existencia. Puede que precisamente la aceptación del carácter finito del hombre y su aportación

⁶ “Incubadora de utopías” es el título de la aportación de Aurora Luque al volumen de Mariscal y Pardo e igualmente se incluye en su conjunto de ensayos sobre poetas y poéticas *Una extraña industria* (2008).

limitada a la historia justifiquen las imágenes contrautópicas, antiutópicas y distópicas que parecen dominar las artes y las letras de los últimos años. Parte de la poesía española actual participa de esta tendencia –recuérdese sin ir más lejos a Roger Wolfe o a Debora Vukusic- aunque en un contexto plural como es el de la lírica peninsular hoy es lícito plantearse si existen otros poetas que conserven la esperanza de una utopía futura. Aurora Luque afirma al respecto que

Nunca nos rodearon tantas utopías envejecidas. La poesía se obstina en ser uno de los pocos recintos verosímiles que podría ofrecerse a la utopía venidera; un invernadero. El poema es una incubadora de utopías; o un quirófano. La utopía es un discurso musical, ascendente. Redes y guirnalda de torre a torre, de ventana a ventana, como quería Rimbaud. (Luque, 2008b: 23)

La mención a Rimbaud –específicamente a una de las frases de su libro de poemas en prosa *Iluminaciones* (1886)- sugiere que la clave para la gestación de la utopía reside en el carácter visionario de la poesía y en las relaciones sinestésicas que pueden establecerse en los límites del poema, creando un “discurso musical, ascendente” que se acerque a lo sublime. La poesía, pues, se alza como vehículo para gestar utopías futuras. Aurora Luque defiende asimismo que la palabra en el poema, al multiplicar su valor en el espacio limitado de los versos, actúa como representante del compromiso del poeta y baluarte de su lugar en el mundo. Sin embargo, en ocasiones, la leve esperanza que sobrevive en el reducto general de pesimismo acaba por desaparecer ante la desidia del poeta, que abandona su papel de creador de poesía y utopía, para dejarse vencer por la abulia posmoderna. La cuestión es, si la poesía actuaba como incubadora de utopías, ¿qué ocurre cuando el poema no sobrevive al desinterés de su creador?:

El poeta se ausenta del poema y, entretanto,
Toma el café o el sol con los amigos
[...] De regreso,
tu poema te aguarda suicidado.
(Luque, 1990: 22)

El saldo negativo con el que concluye el poema huye de los tonos patéticos para mostrarle al lector, a modo de advertencia, el precio que paga el poeta por su desgana y las consecuencias identitarias derivadas de la desaparición de su obra: ¿qué es un poeta sin poema?

El tono de estos versos es una muestra más de la desesperanza que rodea a los individuos en un contexto urbano posmoderno, estado que según la propia autora no es una cuestión exclusiva del siglo XXI:

Vivimos en circunstancias similares a las que llevaron a Teócrito y a Virgilio a construir y habitar y dar lenguaje a sus mundos paralelos, a sus utopías arcádicas. Nos invade el mismo hastío, el cansancio de la urbe, de la megalópolis. (Luque, 2008b: 138)

La reflexión de Luque ubica al creador en un pesimismo generalizado (“Los días venideros no llegaron/ Se agotaron/ fulgentes, en los brindis./ Lo por venir ya estaba caducado/ A la hora de soñar” (Luque, 2003: 19)) y en un contexto creativo en el que no se crea de la nada, sino en el que las soluciones de los clásicos se revisan, apelando al igual que sus antepasados a los poderes supremos de los dioses paganos: “Os pido, dioses,/ Sólo sueños portátiles, menudos,/ Cinta para medir el horizonte,/ Y días que no engañen, desde lejos” (Luque, 2003: 19). Desterrar para siempre los ideales utópicos y sustituirlos por “sueños portátiles, menudos” es una forma de reconocer el lugar exacto del hombre en el universo y actuar en consecuencia a partir del conocimiento que se adquiere de la propia experiencia:

[...]
Porque los paraísos se desploman
al pisar el umbral, irremediables
con la primera huella del que acude
jubiloso a vivirlos.
(Luque, 1990: 10)

Todo se resume, de nuevo, en la cernudiana batalla entre la realidad y el deseo. El contraste entre la desaparición violenta del “paraíso” en los momentos previos a su materialización y la actitud alborozada del que pretende disfrutarlo no es más que la negación de cualquier utopía que intente sobrevivir en el momento presente. El mismo término abandona su connotación positiva para convertirse en un ente destructor de la felicidad: ni tan siquiera el amor, la consecución del deseo o la presencia del objeto furiosamente deseado funcionan como salvoconducto:

[...]
Y ni al acariciar las sienes o los pómulos o el pecho
Que con furia deseas, cuando la luz parece
Palparse con las yemas de los dedos,
Estás lejos al fin de los vampiros:
La Utopía, el Vacío, la Memoria.
(Luque, 1990: 23)

La actitud pendular de Luque frente a la idea de utopía en la que en ocasiones parece confiar y en otras darse por vencida concluye finalmente con un saldo positivo: la poesía es el germen de la utopía futura. Su resolución, que no deja de ser temeraria, allana el camino del porvenir apelando a la recuperación de un tiempo mítico desde tres elementos fundamentales: la memoria – especialmente con la vuelta del sujeto adulto a la infancia, lapso único de la vida cuyos recuerdos pueden conformar el espacio utópico; la lectura, que la propia autora define como una “enfermedad jovial” y, finalmente, los rituales del erotismo:

A la poesía le corresponde “generar mito”. La invocación del tiempo primordial, del tiempo mítico, cabe hacerla hoy desde los territorios

de la infancia o desde los rituales del erotismo o la lectura. El poema será un lugar hospitalario para la construcción de diálogo, un lugar para que la poesía siga siendo “incubadora de utopías” en un mundo que imaginamos como conjunto de microjardines de discípulos y discípulas libertarios de Epicuro (Luque, 2008b: 27).

Una lectura conjunta de toda la obra de Aurora Luque permite determinar sin reservas que la tríada mencionada se alza como el sustento básico de su imaginario, aunque tome especial importancia a lo largo de los años y los versos el tema del paso del tiempo y el ejercicio erótico como medio para combatirlo, transmutándose, así, en una suerte de elixir de la eterna juventud.

[...]
Cuando desalojemos las metáforas,
los bañadores viejos, la excesiva
pantalla contra el sol, el excremento
que deja la rutina y la humedad
de palabras a medias,
con vértigo de dioses atravesando el mar
irás poema adentro, cuerpo adentro
y habrá metamorfosis.

Una noche
de amor hace universo.
(Luque, 1994: 21)

El deseo en Aurora Luque gestiona en numerosas ocasiones los engranajes y la intención última del poema. Una de sus funciones básicas es pactar con el tiempo la suspensión provisional de sus efectos devastadores, en una lucha dialéctica que recorre de inicio a fin, a modo de hilván, la experiencia poética. En él descansa, en última instancia, la clave para proponer la utopía futura que sustituya el espacio hostil. Curiosamente, el proyecto utópico basado en las apetencias amorosas tuvo ya un precedente en el pasado histórico: los falansterios de Charles Fourier. Tal como se indica en las páginas de *Las utopías*, lo más importante del pensamiento de

Fourier, tomando como base la armonía, es su teoría de las pasiones, que él mismo denominó ley de la Atracción o de las Series Apasionadas:

Para Fourier, las pasiones son el fundamento del hombre y la atracción es la ley primera de la Naturaleza. Si el hombre no es feliz, es porque las sociedad obstaculiza cuanto puede el desarrollo de la vida apasionada. (AAVV, 1973: 100)

La sociedad visionaria de Fourier, estudiada minuciosamente por Vargas Llosa entre otros, basa su organización en el ejercicio libre del amor, desprovisto de los prejuicios en los que la sociedad puritana del momento se aseguraba. La práctica del amor como vía hacia la felicidad entronca de forma sustancial con el ideal poético de Aurora Luque, que plantea el deseo como vivencia intensa del instante. Una vez rendidos ante la desaparición de los ideales, de la fe, de los valores revolucionarios del hombre, “más allá del doble fantasma utópico del progreso y del todo tiempo pasado fue mejor” (Luque, 2008b: 11), sólo resiste como médula de la utopía la valoración instantánea: “Ahora que ya sé lo que roba la muerte/ me importa mucho el aire de esta noche/ mitogénico, vivo, generoso” (Luque, 2008: 86).

2.1.3. LA NUEVA CAJA DE PANDORA

Íntimamente ligado a la materialización de un futuro utópico se encuentra el compromiso que Aurora Luque contrae con la causa feminista en el ámbito literario, histórico y social. Iniciaré con el análisis de un poema que es a la vez reflexión metapoética y alegato feminista y cuyo punto de partida remite a la tradición mitológica clásica. La elección del personaje protagonista no es baladí: Pandora, la figura central, es el equivalente en la mitología grecolatina a la desobediencia y la *curiositas* de Eva en su contexto bíblico. Esta elección es un hecho remarcable considerando que un recorrido por los versos de Luque reúne pocas identificaciones del sujeto

poético con personajes mitológicos femeninos. Parece sentirse más cómoda con figuras como Ulises o Ícaro, por ejemplo, y cuando elige a una mujer mitológica para otorgarle voz, prefiere o bien aquellas que llevan la carga del estigma social y se encuentran al margen de lo aceptado como “correcto” por la sociedad; o bien son mujeres que ostentan el poder y el conocimiento y que manifiestamente defienden su posición privilegiada: Cassandra, Dido, Pasifae o Penthesilea, la amazona, son algunas de las elegidas. En el caso del poema que al que me refiero, Pandora se alza como la testafarro del cambio para el advenimiento de una nueva humanidad: la revolución primera que debe acometerse estará vinculada a la renovación del lenguaje, que necesita desprenderse de las palabras gastadas y renacer para poder ser plenamente operativo en la nueva sociedad:

AVISO DE CORREOS

Llamarán a tu puerta una tarde cualquiera.
Y no se sabe quién habrá dejado
en el suelo un paquete para ti.
MUY FRÁGIL, dice al dorso. Lo remite Pandora.
Albergue de montaña en el Olimpo.

Grecia la Vieja.

Sí, parece su otra caja,
la caja fascinante, la olvidada,
la que nunca abrió nadie,
la que escondía el Tiempo en algún zulo,
la que cruzara intacta por los mitos,
la que nunca extrajeron los viejos arqueólogos
ni indagaron los más serios poetas
y que -mira por dónde-
aparece en tu puerta, inesperada.
Contiene la mordaza, ya suelta, de Pandora,
venenos para dar a las palabras
que usurparon el trono tantos siglos,
ese brillo del no,
el cinismo de Hermes,
hondas para romper los espejismos
de las formas dañinas del amor
y palabras vibrantes y fresquísimas
dispuestas a pisar, como gacelas,

las lenguas gangrenadas e inservibles.

(Algo queda en el fondo. No lo mires.
Cúidate de Pandora: es el olvido)

Si llaman a tu puerta cualquier día,
si traen un mensaje de muy lejos,
mira la dirección del remitente
porque a veces los dioses, caprichosos,
rectifican el mundo en cajas nuevas.
(Luque, 1998: 37)

La reivindicación de esta Pandora desconocida y de su símbolo actúa como vehículo para la reflexión sobre el lenguaje maltrecho por el uso y el abuso. Pandora, convertida en una nueva *mater linguae*, es quien envía la clave para la renovación del lenguaje del amor con “palabras vibrantes y fresquísimas/ dispuestas a pisar, como gacelas, / las lenguas gangrenadas e inservibles”. Escribe Luque:

El discurso amoroso es ejemplar en cuanto a la malversación de la palabra: la idolatría solapó la objetualización y la sublimación se superpuso al silenciamiento. Desgarro, sumisión y ficción de eternidad fueron a parar a los (malos) poemas de amor. El poeta debe hoy reenviarlos a su sitio: el apólogo, la teleserie o el mal bolero. Barrer la basura petrarquista. Sus palabras –las palabras de su recién reciclada caja de Pandora- han de ser “hondas para romper los espejismos/ de las formas dañinas del amor”. (Luque, 2008b: 28)

Esta “caja nueva” conserva calibrada la esperanza de la especie: no todo está perdido si se cree en los mitos y en la poesía (en otro lugar escribió “la poesía es el terreno vivo de los mitos” (Luque, 2008b: 186) o si se confía en la capacidad del individuo para vislumbrar la vertiente desconocida de los arquetipos heredados y situarlos en su justo lugar en el espacio de la ficción, sin que ejerzan su poder en las estructuras de pensamiento de la sociedad real: los relatos bíblicos, al igual que las fábulas mitológicas, han sido utilizados por los discursos patriarcales para imponer y justificar una ordenación social desigual, basada en la idea de que los males y desdichas de los hombres existen a consecuencia de la mujer y su

inherente condición de pecadora. Para acabar con ello, en este caso que se describe, es preciso liberar a Pandora de su mordaza: el fin de su silencio permitirá la incorporación de las nuevas formas que salvarán a la poesía de convertirse en el trasunto desafortunado y triste de la “teleserie” o del “mal bolero” y resarcirá a la figura de la mujer por siglos de acusaciones y reproches. Pandora, como mujer comprometida y liberada ya de la censura, actúa en favor de la causa poética de la palabra y de la revisión del papel de la mujer en la historia. La poeta aclara:

Ese poema, “Aviso de correos”, es un poema feminista, o quiere serlo, una reinvención de la caja que alude sobre todo al mito paralelo de Adán y Eva, que a lo largo de la historia ha hecho tanto daño. Los mitos hay que revisarlos y aceptarlos como las fábulas que son, pero evitar que sigan operando en lo que tiene de categoría moral. (Almuzara, 2004: 44)

Además del caso de Pandora, la denuncia de la vigencia de esos antiguos mitos que traspasan su dimensión ficticia para operar en planos morales se cifra en otro poema en el que se reivindica la figura histórica de una mujer olvidada hasta hace muy poco:

EL CRÁTER DE HIPATIA

Canta Albert Pla que la luna se esconde
para *cagar* estrellas.
La idea es vieja, vieja,
como la luna usada y venerable:
la luna se pretende
uno más *inter nos*. Los poetas han puesto
a la luna y al cielo a hacer de todo:
rielar, acompañar, escuchar, tener novio.
Un sideral minuto de silencio
para ella. Por ella:
Hipatia tiene un cráter dedicado,
algún poro lunar, alguna estría
de ese mudo pegote de cal blanca
se llama como ella.
Hipatia, los humanos
no merecen la luna y su misterio
ni tus anhelos libres ni tu nombre.
(Luque, 2003: 54)

Sobre el poema, en una entrevista concedida a Javier Almuzara se lee:

J.A. -Hay una figura histórica griega, Hipatia, que hoy tiene un hueco en la Luna pero que no tuvo el lugar que le correspondía en la Tierra. Un poema tuyo alude a aquella inteligencia frustrada. Y no es la única referencia a esas mujeres, islas de luz, que a lo largo de la historia han puesto en evidencia la estupidez que supone prescindir de la mitad del talento humano.

A.L. -No soy programática. No he pretendido la recuperación sistemática de esas figuras. Me han ido llegando en distintas épocas. A Renée Vivien la encontré gracias a Safo. A Mercedes Matamoros también. No se trataba de una ocultación dirigida, pero sí innegable, consentida por una cierta pereza mental (Almuzara, 2004: 44, 45).

La solidaridad histórica que establece Luque con estos personajes se traduce de formas diversas en su obra: a algunas de ellas (María Rosa de Gálvez, Luisa Sigea, René Vivien) las traduce o las edita⁷. A otras, las incluye en sus poemas, como a Hipatia que era, en palabras de Sócrates Escolástico

[...] una mujer en Alejandría [...], hija del filósofo Teón, que logró tales conocimientos en literatura y ciencia, que sobrepasó en mucho a todos los filósofos de su propio tiempo. Habiendo sucedido a la escuela de Platón y Plotino, explicaba los principios de la filosofía a sus oyentes, muchos de los cuales venían de lejos para recibir su instrucción⁸.

⁷ En la lectura que ofreció en la Universidad Meléndez Pelayo aclaró: “En mi actividad como traductora y en la edición de rescate de algunas obras sí que mi compromiso va por el rescate de obras de mujeres del pasado que no se conocen. Por ejemplo, el caso de la dramaturga ilustrada M^a Rosa de Gálvez que es muy buena [...], de Mercedes Matamoros, una cubana de la que tampoco podemos leer en buenas ediciones su obra o Renée Vivien que ni siquiera en Francia está en ediciones accesibles. Sí que mi compromiso va por ahí porque creo que queda mucho por hacer” (Luque, 2009).

⁸ Más información sobre la figura de Hipatia puede hallarse en *Historia Ecclesiastica*, (libro VII, capítulos 13,14 y 15) de Sócrates Escolástico y en la gran enciclopedia bizantina *Suda*, que se ocupa especialmente de su asesinato y de los aspectos oscuros que lo rodearon.

El poema, tomando como pretexto a la luna primero y a Hipatia después (repárese en la recuperación del símbolo ancestral de la luna como representación de lo femenino -además de la noche, tiempo predilecto en la poesía de Luque-), pretende ser una crítica a la naturaleza del hombre y su tendencia a despreciar el ejercicio intelectual o el ansia de conocimiento que mueve los “anhelos libres”. La apelación directa al personaje que ocupa los tres últimos versos del poema representa el clímax de un tono íntimo y fraternal que ha ido fraguándose a lo largo de los versos, desde un inicio aparentemente impersonal en el que el sujeto poético no (a)parece implicado. La luna e Hipatia, como resultado de un proceso metonímico, acaban identificándose (“Un sideral minuto de silencio/ para ella. Por ella”) de manera que el gesto de respeto que se demanda para una se requiere también para la otra. El personaje de Hipatia recuperó cierta notoriedad cuando se estrenó en octubre de 2009 el largometraje *Ágora* de Alejandro Amenábar, dedicado a su figura. La película se desarrolla entre el 391 d.C. y el 415 d.C. cuando en una Alejandría agitada y dispar, los conflictos entre los cristianos (que han dejado de ser la minoría perseguida para convertirse en los perseguidores) y el resto de las religiones –paganismo y judaísmo, esencialmente- tienen como resultado escenas de extrema violencia y a menudo la muerte. En este espacio turbulento, Hipatia (Rachel Weisz) encabeza un reducto de tolerancia y racionalidad en sus discusiones diarias sobre astronomía, matemáticas, física y filosofía: la escuela de Hipatia de Alejandría forma a los hijos de las familias poderosas que se convertirán después en figuras sobresalientes de la política o la religión. Sin embargo, y así viene representado en el largometraje, al desaparecer la figura de Hipatia deja igualmente de existir el espacio para el descubrimiento científico y la convivencia armónica entre los hombres. Amenábar representó cinematográficamente la idea compartida de que el asesinato de Hipatia representa el fin de una era de progreso. El personaje en la película aún a tres elementos esenciales que he mencionado ya a propósito del análisis de los poemas de Luque: primero, la defensa de su intelectualidad; segundo, la

reflexión sobre la palabra y las estructuras de pensamiento de una sociedad (“yo creo en la filosofía” dice en un momento de la película) así como la búsqueda de nuevos lenguajes para nombrar nuevas realidades; y tercero, las ansias de conocimiento. En consecuencia, existen varios momentos a lo largo de *Ágora* en que se evidencia el contraste entre la actitud de Hipatia y el modelo patriarcal ya instaurado. Ciertos sectores de la crítica han detectado, sin embargo, la reproducción de modelos patriarcales encubiertos en la propuesta de Amenábar: “aunque se muestra como un ser independiente de toda dominación masculina, en el fondo está supeditada a los deseos paternos. Tenemos aquí la figura de la *mujer tomboy*, una mujer que en realidad piensa y actúa como un hombre en un mundo de hombres y que busca en la imagen de su padre esta identidad” (Puebla & Carrillo, 2011: 13). La identidad que la aparta de los moldes patriarcales y la hace actuar “como un hombre en un mundo de hombres” alejándose del esperado perfil doméstico será la causante de su muerte. En cualquier caso, la Hipatia de Amenábar representa en esencia las reivindicaciones que las poetisas contemporáneas proponen en la subversión de las figuras clásicas: Penélope, Pandora o la misma Hipatia como mujeres poderosas encarnan los mismos rasgos que Amenábar y Gil atribuyen a su personaje. La necesidad de defender no sólo la figura de la mujer sino la libertad de la palabra y el conocimiento racional frente a la intolerancia o los fanatismos parece verse aunada en planteamientos similares -no importa ahora si fílmicos o poéticos- nacidos de una sensibilidad común en un contexto de lucha a favor de los derechos de la mujer.

A este respecto es justo recuperar aquí unas palabras que Luque publicó bajo el significativo marbete de “Poética. El mito de Sísifa” en la antología de Benegas y Munárriz para Hiperión *Ellas tienen la palabra* (1998):

POÉTICA. EL MITO DE SÍSIFA

Revisar y reconstruir la tradición es una tarea inaplazable. [...] Pienso en el castigo atroz de Sísifo cada vez que me acerco a la

vida o a la obra de una escritora de épocas pretéritas. En el siglo XIX, en la Grecia antigua o en el Renacimiento un número no insignificante de mujeres tuvo a su disposición papiros y papeles, el reconocimiento de contemporáneos y homenajes incluso de generaciones posteriores. Pero rara es la trayectoria literaria femenina [...] que no se quiebra o se despeña por culpa de algún malentendido absurdo o de alguna obcecada fuerza interior. ¿Ejemplos? Sor Marcela de San Félix y sus libros quemados; Rosario de Acuña, que prefería el silencio a ser llamada poetisa, calificativo que se le propinaba como un insulto [...]. Etcétera. Demasiados esfuerzos despeñados (Luque en Munárriz & Benegas, 1998: 411)

Pandora, Hipatia, Safo, Mercedes Matamoros o María Rosa de Gálvez representan, pues, la concreción de un compromiso poético cuya finalidad última es desprenderse de las rocas del pasado y sacar a la luz la voz desconocida y nueva que la historia literaria ha mantenido enmudecida durante siglos.

2.1.4. “UN BRONCEADO QUE ENCANDILA”: LA DENUNCIA POLÍTICA Y SOCIAL

Los agravios que Luque denuncia en el poema no se limitan únicamente a aquellos que señalan la falta de “justicia poética” que la crítica y la historia literaria han cometido contra las poetisas. La tiranía de la clase política y los atropellos que se cometen contra el ciudadano de a pie en nombre de no se sabe qué causa futura preocupan igualmente al sujeto lírico de Luque y he seleccionado para el análisis de este asunto tres poemas que quiero ubicar en el conjunto de su producción. Dos de ellos pertenecen a su poemario de 2008 *La Siesta de Epicuro*, dividido en diversas secciones claramente referidas a la Antigüedad grecolatina; una de ellas, la titulada “la biblioteca de Pisón”, incluye una serie de composiciones dedicadas a varios referentes literarios de vital importancia para Luque entre los que se encuentra Catulo. Su espacio se titula significativamente “Catulo y yo” y acoge una serie de poemas-reescritura de los *carmini* del poeta de Verona. En dos de ellos se versifica una denuncia social y política inspirada en otras

dos composiciones de semejante sesgo bien conocidas en el repertorio de Catulo. Este tipo de reescrituras no son en absoluto una práctica aislada en la poesía española peninsular de los últimos años. Luís Bagué Quílez en su artículo “Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta” señala:

Desde mediados de los años setenta, el regreso al universo clásico es indisociable de la restauración de un humanismo que se basa en el equilibrio entre los aspectos artísticos y vitales que se vierten en el poema. De acuerdo con esta reivindicación ha de entenderse el reencuentro con los maestros (Catulo y Marcial) y con las fuentes (el epigrama, la sátira y la elegía) de la tradición grecolatina. (Bagué Quílez, 2004: 15)

El poema “Senatus hispanus” es la muestra poética de la anotación teórica. Es una clara reelaboración del carmen 52 de Catulo y versa en los siguientes términos:

SENATUS HISPANUS

¿A qué estás esperando, Lesbia, para morirte ya?
Acebes el beato sermonea siniestro
y en el congreso luce
Zaplana un bronceado que encandila.
¿A qué estás esperando, Lesbia, para morirte?
(Luque, 2008a: 32)

El poema se construye siguiendo esencialmente la estructura, el contenido y la intención de la composición latina:

Quid est, Catulle? quid moraris emori?
sella in curuli struma Nonius sedet,
per consolatum peierat Vatinius:
quid est, Catulle? quis moraris emori?⁹
(Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 289)

⁹ Trad. de J. A. González Iglesias: «¿Qué, Catulo? ¿Por qué de una vez no te mueres?/ Nonio el tiñoso ocupa un alto cargo/ y por su consulado Vatinio jura en falso./ ¿Qué, Catulo? ¿Por qué de una vez no te mueres?» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 289)

Juan Carlos Fernández y Juan Antonio González Iglesias en su edición bilingüe para Cátedra aclaran:

Formalmente se puede destacar que es uno de los pocos poemas en los que Catulo se toma a sí mismo por interlocutor. La interrogación, apoyada en la paranomasia *moraris emori*, transmite un tono indignado, cuyas causas se desvelan a continuación: Se trata de dos personajes indignos, protegidos por los triunviros, que aspiran a las más altas magistraturas del Estado. [...] El verso final repite el del principio. Aunque la necesidad de concluir parece provocar la repetición más o menos mecánica, no puede dejar de observarse que mientras en el verso 1 tenemos un brote de indignación, del que no conocemos el motivo, en el verso 4, cambiado el tono, la indignación parece haber dado paso a la resignación. (Fernández Corte & González Iglesias 2006: 589, 590)

En la versión luqueana, el engranaje irónico empieza a operar desde el mismo título y se intensifica en la presentación de los actantes, personajes bien conocidos de la derecha política española. El atrevimiento y la originalidad de la composición residen a mi parecer en la actualización del sarcasmo del latino: a “tiñoso” Luque prefiere “el beato” que sermonea siniestro; a jurar en falso, lucir “un bronceado que encandila”. En cualquier caso, ambos aparecen ridiculizados y despojados de la función política por la que son públicamente conocidos. Al igual que en el poema de Catulo, el verso inicial y el final se plantean idénticos (a excepción del “ya” del primer verso, ausente en el último) a modo de interrogación retórica apelando a Lesbia, sobrenombre que con el que el latino ocultaba la verdadera identidad de su amante Clodia y que Luque utiliza en este caso como un trasunto de sí misma. Podría igualmente reconocerse un cambio en el tono de la composición: de la indignación del primer verso, al sarcasmo de las líneas centrales para llegar a la “resignación”, como en Catulo, del verso de clausura. De la toma de postura política, pues, se infiere el rechazo de la voz poética por una parte, a las estructuras de pensamiento y política tradicionales y por otra a un discurso social que representa ciertos sectores

políticos ya trasnochados, anacrónicos e inadecuados a sus ojos para solventar las necesidades de la sociedad española moderna. A este respecto Luís García Montero afirma que

El desprestigio actual de la política, provocado por la corrupción y por los falseamientos de la representación democrática, pudiera haber motivado una nueva justificación de la torre de marfil. Aunque no conviene nunca ejercer de profeta, parece que no van por ahí las soluciones. La profesionalización de la poesía, el conocimiento riguroso del oficio, no tiende ahora a crear una distancia original entre el lenguaje del poema y el de la sociedad. (Mariscal & Pardo, 2003: 21, 22)

Luque, curiosamente, reconoce más tarde el peligro que subyace en esta composición que parece haber confirmado las predicciones de García Montero:

Aquí me doy cuenta de lo mucho que cambia la vida política y lo mucho que pueden quedarse incomprensibles los poemas cuando pasan unos años. Catulo se escandalizaba con lo que estaba pasando en las instituciones romanas; sobre todo le escandalizaban los arribistas y hay un poema que exagera mucho y dice “prefiero morirme a ver esto que estoy viendo” y yo pues le doy la vuelta¹⁰. (Luque, 2009)

En el segundo de los poemas del ciclo de Catulo el tono irónico se mantiene y alimenta una suerte de desidia disfrazada de denuncia social. El

¹⁰ Víctor Botas en su *Historia Antigua* (1987) incluye una versión del mismo poema titulada “Variación sobre un tema de Catulo”: “Te crearás gran cosa/ tan sólo porque fuiste,/ trepador, ascendiendo/ quién sabe con qué argucias/ y zalemas./ Tranquilo, /que no voy a nombrarte;/ no me perdonaría/ nunca que se pudiera/ salvar algo de ti en el raro tiempo”. Tanto Norberto Pérez García en su artículo *Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX* como Luís Bagué Quílez coinciden en que se trata de una reelaboración del poema LII de Catulo. Afirma este último: “Variación sobre un tema de Catulo”, libremente inspirado en el carmen LII del veronés contra Nonio y Vatinio, reprueba la conducta del trepador social. [...] A pesar de que la omisión del objeto del ataque quiebra el paralelismo intertextual con Catulo, este recurso adquiere pleno sentido en la producción de Botas. El marco clásico le permite articular una invectiva que alcanza congruencia al incardinarse en su pensamiento sobre la pervivencia del arte y de la poesía. (Bagué Quílez, 2004: 15)

poema de Luque está estructurado en dos partes. La primera de ellas contiene la clave intertextual de Catulo y es directamente heredera de los versos finales del carmen 51. La segunda es la sección que actualiza el poema latino cuando al unir en una secuencia Babelia y Marbella se ejemplifica cómo sigue siendo válido hoy el tópico literario “nihil novum sub sole”. La propuesta de Luque es la siguiente:

OCIO

El mucho tiempo libre te envenena,
te deprime, te da la paranoia.
Es el tedio que arruina a los ociosos
y a las ciudades ricas.

El ocio perdió, después que a ti,
a alcaldes y a ministros.
Y el negocio mezclado con el ocio
acabó con Babelias y Marbellas.
(Luque, 2008a: 31)

La reelaboración de Luque parece girar en torno al concepto de “ocio” y su supuesta peligrosidad; sin embargo, esta excusa que acaba derivando en la crítica social nace de un estímulo amoroso. La lectura del poema de Catulo puede arrojar luz sobre el asunto:

LI

Ille mi par esse deo uidetur
ille, si fas est, superare diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audit.
dulce ridentem, misero quod ovis
eripit sensus mihi, nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
uocis in ore
lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina, nocte.

otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.¹¹

(Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 287, 286)

Como puede comprobarse, sólo los cuatro últimos versos del poema original se reproducen en la versión de Luque. Para llegar a ellos el lector debe transitar por un verdadero “catálogo de síntomas amorosos” que sufre Catulo cuando se encuentra con Lesbia por la calle, después de que ésta le abandonara por otro amante. Lo significativo de la enumeración es que se sostiene en otro plano intertextual: Safo¹², referente fundamental también de la poeta almeriense. La autora prescinde de la apertura sobre la reflexión amorosa porque le interesa concentrarse en la crítica social que incisivamente denuncia desde la ironía. El aviso es bien claro: la clave para no perderse en corruptelas y depresiones laberínticas es hallar el lugar en el *aureas mediocritas*, en el punto justo entre la carencia y el exceso. Luque reflexiona medio en serio medio en broma sobre la intención última del poema:

¹¹ Trad. de J. A. González Iglesias: «Que es igual a algún dios, sí, me parece,/ superior a los dioses, si es posible,/ el hombre aquel que frente a ti sentado/ sin cesar mira y oye/ tu dulce risa, y, pobre de mí eso/ está quitándome el sentido. Apenas/ te he visto, Lesbia, nada me ha quedado/ de voz en la garganta,/ está inerte mi lengua, sutil fuego/ fluye por dentro de mi cuerpo, zumban/ mis oídos, los ojos se me velan/ por una doble noche./ Catulo, el ocio está perjudicándote./ Con el ocio te exaltas y te excedes./ El ocio fue ya perdición de reyes/ y de ricas ciudades.» (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 287-286)

¹² “Leeremos el famoso ‘Catálogo de los síntomas de la pasión erótica’ de Safo, uno de los más bellos poemas de la literatura universal, el Fragmento 31, que he titulado *La pasión*. Safo examina minuciosamente las alteraciones de su cuerpo en presencia de la persona deseada: cambio de color de la tez, imposibilidad de articular palabra, sudor, estremecimiento, acaloramiento y frío simultáneos, sensación de proximidad a la muerte. Todo ello vertido en un lenguaje rico, preciso y refinado y en una forma estrófica cuya invención se atribuye también a ella: la estrofa sáfica. La imitaron Teócrito y Apolonio, y Catulo la tradujo a un hermoso latín: *ille mi par esse deo videtur.*” (Luque, 2008b: 142)

Aunque acuda a Catulo como excusa, es algo que creo que es incluso una necesidad social. Creo que la siesta debería entrar en los derechos humanos y el ocio de calidad, el tiempo de ocio, también tendría que ser un derecho mucho más valorado, incluso defendido socialmente de lo que está. Pero el ocio también se puede convertir en tedio enfermizo. Catulo ve que el tiempo libre lo abruma y le hace daño. (Luque, 2009)

El peligro de caer en un “aburrimiento extremo” (como define la RAE el tedio) se denuncia en las sociedades católicas por ser una de las consecuencias de la acidia, considerada mortal entre los pecados capitales. Raymond Mortimer en su introducción al libro *The seven deadly sins*, indica que la característica mortal de un pecado no viene dada por su gravedad sino por el poder que posee para generar otros pecados; en el caso de la pereza, afirma el autor, puede llegarse a la desesperación, el suicidio o a un prolongado rechazo a todo lo circundante¹³. El tedio enfermizo al que

¹³ Abro un pequeño paréntesis para reflexionar sobre los diferentes acercamientos de los poetas españoles contemporáneos a la pereza, un concepto generalmente vinculado al ocio. Las composiciones dedicadas a la siesta, por ejemplo, suelen en su mayoría situarse en un espacio de plenitud en el que el sujeto poético descansa en la armonía que alcanza con la naturaleza. Otros derivan hacia la lujuria –es el caso Josefa Parra en una serie de poemas titulados “Siesta I” y “Siesta II” y de Aurora Luque en la reelaboración de otro poema de Catulo que titula “La hora de la siesta” y que se analizará en el capítulo segundo. Una constante en los poetas actuales es el espacio natural reiteradamente elegido para entregarse a la pereza: el mar. Varios poemas como “Todo es más lento junto al mar” de Silvia Ugidos, “Los ociosos” de José Manuel Benítez Ariza o “Club Náutico” de José Carlos Rosales representan esta vinculación fértil entre el litoral y la poesía de la pereza y el tiempo ralentizado. “Fecha de Caducidad” de Aurora Luque es un ejemplo manifiesto de esta unión pero con un giro final que desemboca en el pesimismo sobre la relación entre la procrastinación y las marcas que en los cuerpos y la conciencia deja el paso del tiempo: “Con el traje de junio/ la vida se mostraba casi dócil/ entre toallas verdes y amarillas/ y lycra luminosa compartiendo/ fronteras con la piel. Olor a mar templado/ y la pereza cómplice / de olas y bañistas: era propicio hundirse/ en esas lentejuelas soleadas del agua/ en las selvas pintadas sobre los bañadores,/ desmenuzar el velo finísimo de sal/ de unos hombros cercanos/ y posponer la noche y su aventura./ Parecía la vida un puro litoral/ pero avanzó una sombra:/ al borrar con saliva la sal de la mañana/ pude ver la inscripción junto al omóplato:/ FRUTA PERECEDERA. Consumir/ de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente,/ antes que los deseos. No se admiten/ reclamaciones” (Luque, 1994: 11). En efecto, si el momento no se aprovecha el sujeto deberá enfrentarse más tarde a un producto corrompido por el paso del tiempo, que todo lo destruye. Son igualmente interesantes los dos tonos que

Luque hace referencia se elabora en un discurso muy posmoderno firmado por Silvia Oviedo (Talavera de la Reina, 1984). En su poema "Tedio" se denuncia el viciado mecanismo del modelo laboral del estado:

TEDIO

El dios urbano está apoltronado en la sala
Y uno a uno
los funcionarios de caras

GRISES

Vuelven la mano
Vuelven la mano

MATASELLAN.

35433 veces al día
POR TRIPLICADO.

Y el dios urbano

Se masturba cual voyeur en la atmósfera
Se regocija en el tedio
Se revuelca en la desidia acumulada de treinta millones de
contribuyentes.

En días opacos como hoy

TODOS

Estamos ahogados por el semen quebrantaespíritus

Del dios

Que día a día

NOS CASTRA

35433 veces

POR TRIPLICADO

(AAVV, 2010: 34)

marcan el poema: el lento y amable del inicio vinculado a la despreocupación por el presente y el futuro; y el tono severo del final. Ambos podrían representar dos momentos en la conciencia del poeta: el de la juventud, cuando uno siente –como decía Gil de Biedma– que se tiene toda la vida por delante y el de la madurez, con la aceptación de que la vida no es más que la pérdida repetida de unas horas imposibles de recuperar. Otras poetas como Esther Morillas, sin embargo, buscan conscientemente ese “posponer” del que hablaba Luque. Su concepción de pereza pone de manifiesto una dimensión negativa, la que conduce a la melancolía en su poema –con un claro guiño a Espronceda– “Himno al sol”.

El engranaje rutinario de una sociedad alienante anula progresivamente la identidad de sus individuos convertidos en habitantes anónimos de un espacio hostil. Se trata de un discurso típicamente posmoderno en la representación fragmentada de las ideas, que son a su vez el trasunto de una realidad también quebrantada en sus cimientos básicos. La denuncia de este tedio exterminador está relacionada con el poder de una nueva fuerza dominante y superior: el dios urbano y su “semen quebrantaespíritus”. Poco se conoce de esta divinidad acidiosa que ejerce su poder sobre los hombres pero sí lo suficiente como para validar su dominación en un espacio antiutópico donde ha triunfado la reflexión sobre una sociedad capitalista en la que puede que el hombre haya sido capaz de destruir su temor a la divinidad pero donde se ha dejado someter por otra fuerza aparentemente incontrolable: el dinero. La comparación de ambos poemas, el de Luque y el de Oviedo, es útil en última instancia para demostrar que la crítica social puede encauzarse desde tonos diferentes; su finalidad, sin embargo, se dirige hacia una conclusión común: la denuncia de una sociedad corrompida que no sólo ha destruido las esperanzas de un futuro brillante, sino que sitúa a los individuos que la componen frente a un horizonte en el que cíclica e ininterrumpidamente muestra ante sus ojos todo aquello que acabó con Babelias y Marbellas.

El siguiente poema que analizaré en esta sección difiere sustancialmente de los anteriores en su forma y referentes pero mantiene el tono de denuncia social que interesa para completar esta visión panorámica de la postura combativa de Luque. Pertenece a una serie de veinticinco haikus reunidos bajo el nombre *Haikus de Narila* (en honor a la aldea de la Alpujarra granadina donde la poeta pasó parte de su infancia) en un pequeño cuaderno editado por la antigua imprenta Sur. Es en fecha de publicación anterior a los otros y se adivinan ya dos de las características básicas que se han señalado en las composiciones del ciclo de Catulo: la toma de postura como imperativo moral y la deuda con la tradición clásica.

A este respecto, el lector conocedor de los orígenes del haiku puede pensar en un primer momento en una exclusiva herencia de raigambre oriental. Sin embargo y aunque algo de ello se encuentre en la serie de tres versos, Luque lo vincula de nuevo al legado clásico del que se siente deudora: ella misma llama a sus haikus “microbucólicas”¹⁴ y señala, a través de las palabras de Alberto Silva, que no son

haikus ortodoxos. Todo lo que sé del haiku lo he aprendido de sus traductores y pretendo —como ellos a veces— compensar la deslealtad a la forma con una mínima fidelidad al espíritu antiguo: la mirada sobre la paradójica concreción del *mundo de rocío*, sobre *la refrescante y renovada fluctuación del tiempo* y su pausado enroscarse en las estaciones; el epicúreo elogio del instante. Tal vez sólo en una acuñación minimalista podría sobrevivir en nuestros días la bucólica clásica. Un lugar para el canto, una arcadia trasmutada en impermanente sendero a la intemperie. (Silva en Luque, 2007: 58)

En la serie de haikus se hallan temas recurrentes como la reflexión sobre el camino, la infancia o la contemplación de elementos naturales en armónica combinación. Además de ello, Cardona añade en su estudio sobre los haikus de Aurora Luque:

Varios haikus en esta colección exhiben características del haiku de vanguardia en la taxonomía de Takiguchi. Estos haikus transgreden los temas aceptados por la escuela de Hototogisu para el haiku neoclásico ya que tratan de asuntos no “bellos” como el miedo, el abuso de la mujer, la vejez y lo feo y la contaminación ambiental. Sin embargo exceden las recomendaciones del CMH en su trato leve y refinado del tema. (Cardona, 2007: 68)

Un ejemplo de ello es el siguiente:

¹⁴ En una lectura poética en la Fundación March aclara: “estos haikus no son haikus porque no tienen la métrica ni una vocación formal pero sí se escribieron bajo la influencia de una temporada muy intensa de inmersión en el mundo del haiku y de alguna manera intentan apresar esos instantes únicos e irrepetibles” (Luque, 2010).

Octubre, últimos pájaros
en Gibraltar
una ballena inglesa venenosa
(Luque, 2007: 60)

El poema hace referencia “a la prolongada presencia del submarino HSM Tireless (S88) de la flota británica en el estrecho de Gibraltar, mientras se le reparaba una fuga de líquido refrigerante, y a los subsecuentes efectos ambientales que tal hecho tuvo sobre los hábitos de las aves migratorias de Europa”¹⁵ (Cardona, 2007: 69). En este breve poema, el tratamiento de las coordenadas espacio-temporales viene cargado de una importante dimensión metafórica. La especificación del tiempo, Octubre, permite interpretar el sintagma “últimos pájaros” como una consecuencia de la “ballena inglesa venenosa” que altera la conducta de las especies y provoca, incluso, su desaparición. La intervención del hombre en el espacio natural es, pues, el centro de esta denuncia medioambiental en el que el sujeto lírico explicita asimismo su postura política en lo que respecta a las relaciones institucionales con la colonia británica. Podría establecerse, en este sentido, un nuevo nivel de significación dedicado a la idea de “invasión” de los espacios y el desequilibrio metafísico y natural que de ella se deriva. Precisamente ésa es la idea principal del siguiente haiku, que podría interpretarse como la segunda parte –temática y temporalmente hablando- del anterior:

¹⁵ En una página web dedicada a las noticias diarias de la Línea de la Concepción, se lee: “El ‘HMS Tireless’ (S88) es un submarino nuclear británico de la clase Trafalgar, y el segundo buque de la Marina Real Británica en llevar este nombre. El 12 de mayo de 2000 sufrió una pérdida accidental de refrigerante en el reactor, por lo que atracó en el puerto de Gibraltar para lo que se esperaba que fuesen reparaciones menores de una grieta en una tubería de refrigerante. Sin embargo, la avería resultó ser mucho mayor de lo esperado, y el barco permaneció en Gibraltar hasta el 2 de mayo de 2001”. El submarino volvió a las aguas del peñón en varias ocasiones más, como documenta un artículo de *El Mundo.es* en julio de 2013 titulado “El ‘Tireless’ vuelve a Gibraltar en parada técnica” y al que se puede acceder a través del siguiente enlace: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/15/espana/1373882263.html>

Se va el excursionista
Alivio en los pulmones
de los castaños.
(Luque, 2007: 59)

Repárese, de nuevo, en el punto común de las dos composiciones: la presencia del hombre es el elemento discordante que destruye el equilibrio natural; en ambos casos el objetivo de la crítica condensada en los tres versos es incidir en el componente exterminador presentado en el primer haiku como “una ballena venenosa” y en el segundo como un símbolo opresor que sólo con su ausencia permitirá “el alivio en los pulmones” del espacio natural.

Un tercer haiku que en el que se condensa otra denuncia social es el siguiente:

Tierra paciente,
viento libre, amarillo,
cielo azul burqa.
(Luque, 2007: 59)

Siguiendo la interpretación de Elsy Cardona, en el poema “se une la paciencia con que la mujer musulmana sufre su represión y sometimiento, objetivizados en el azul de su burqa, a la paciencia con que el desierto (“tierra paciente”) sufre el azote del “viento libre” (fuerza natural=fuerza masculina)” (Cardona, 2007: 69). La idea, hábilmente condensada en el limitado espacio del haiku, se reafirma por el uso de los colores amarillo y azul que marcan la dicotomía terrestre-celeste a fin de elevar el significado del poema a un nivel ulterior de denuncia. Los tres versos de este haiku sitúan a la voz lírica en un contexto al que en principio no pertenece y que le permiten perpetrar su crítica como resultado del contacto con “el otro”. La otredad será, precisamente, uno de los puntos esenciales de la siguiente sección, vinculada esta vez a los procesos de desplazamiento y viaje.

2.1.5. “GANAS EN LOS CAMINOS EL CAMINO”: OTREDAD Y VIAJE

Luís Beltrán e Ignacio Duque escriben en su prólogo a *Palabras de viaje*:

Pensar en el viaje es una de las grandes tareas de nuestro tiempo. [...] Nuestro tiempo ha hecho del viaje un asunto clave. Es tiempo de viaje, tiempo sin fronteras. Los obstáculos del viaje deben ser eliminados, pues son obstáculos al libre pensamiento. Pensar y viajar son dos experiencias paralelas. Son las dos expresiones directas de la libertad. (Beltrán & Duque, 1997: 7)

No deja de ser lícito aceptar que la reflexión sobre el viaje es uno de los grandes afanes de nuestro tiempo y que necesariamente pensar y viajar en ciertas circunstancias han sido o son experiencias paralelas. Sin embargo, la tarea de meditar sobre la travesía no es *sólo* un asunto del presente: guerras, comercio, peregrinaciones religiosas, placer o cualquier otra motivación individual o colectiva han llevado al hombre a abandonar su espacio para aventurarse en uno ajeno¹⁶ desde los inicios de su periplo en la Tierra, convirtiéndose el desplazamiento en algo más que el simple abandono de un espacio para alcanzar otro: la *Odisea*, Marco Polo, numerosos cultivadores de *rihla* -relatos de viaje “de sólida raigambre en la cultura nazarí” (Molina López, 2001: 187)-, Benjamín de Tudela y la larga nómina de continuadores consideraron el viaje como una fuente de conocimiento de uno mismo y del Otro. Blanca López de Mariscal propone en su artículo “Para una tipología del relato de viaje”:

[Los viajes son] Oportunidades en las que el ser humano suele realizar una de las más grandes aventuras en que se puede ver inmerso: «el encuentro con el otro», una aventura que en gran

¹⁶ Son interesantes las palabras de José Luís Rodríguez García a este respecto: “Nadie parece viajar si no es para salir de su camino, para extraviarse en una geografía que no es la propia. [...] Lo que deseo plantear de inmediato es que existe un viaje que es extravío-extrañamiento y un viaje que es reconocimiento- [...] es el viaje de quien necesita encontrarse en lo Otro como si su propia densidad necesitara ser confirmada” (Beltrán & Duque, 1997: 65)

medida implica la redefinición del «yo» y la redefinición del «nosotros». (Mariscal & Farré, ed., 2006: 17)

En los círculos especializados en el estudio de la literatura de viaje suele aceptarse sin reservas la existencia de dos tipos de periplo: aquel en el que el movimiento físico está necesariamente implicado y aquel que es “una aventura interior en la que el desplazamiento surge dentro de los propios límites”¹⁷. Ambos interesan en las siguientes páginas, puesto que los personajes protagonistas (a él, Ibn al-Jatib, se le conocía como ‘el de los dos visiratos’, ‘las dos muertes’, ‘las dos vidas’¹⁸; de Aurora Luque se dice que muestra en su poesía “el escenario del mito después de los mitos” (AAVV, 2002: 14)) practican o practicaron las dos modalidades y de tal forma se reconoce en sus obras. Significativamente, la vinculación de esta pareja surge de un viaje de la memoria, resultado de un itinerario físico anterior. Se trata de una travesía al pasado a modo de excusa para reflexionar sobre el fin último e ineludible del individuo. Las siguientes páginas son un recorrido por la memoria a través del compromiso con la propia tierra, la recuperación de las raíces olvidadas, la búsqueda de la propia identidad a través del viaje y la reflexión que se deriva de tal andanza convertida en literatura.

Aurora Luque, ya se ha señalado, nació en Almería en 1962; Ibn al-Jatib, en Loja en 1313. Ella pasó su infancia en la Alpujarra y su juventud en Granada. Él vivió en la ciudad en el periodo nazarí, bajo el reinado de Muhammad V –en cuyo gobierno ocupó la función de “doble visir”- y viajó por la sierra en una ruta que hoy se conoce con su nombre¹⁹, siendo

¹⁷ “Claude Cahun: el viaje y sus personajes” (en Beltrán & Duque, 2007: 43)

¹⁸ Firme de carácter, sagaz y autoritario [...] el que hubiera podido competir con el Maquiavelo italiano, con el Lebrija castellano y con lo más calificados personajes de la cultura de su tiempo [...], ‘el de las dos vidas’, ‘el de las dos muertes’, ‘el de los dos visiratos’, ‘la Lengua de la Religión’ (Bosch Vilá en Molina López, 2001: 16).

¹⁹ Pertenece a las llamadas “Rutas del legado andalusí” propuestas por “Turismo de Granada”. Los pueblos de la ruta son: Murcia, Alcantarilla, Librilla, Alhama de Murcia, Totana, Aledo, Lorca, Puerto, Lumbreras, Vélez Rubio, Vélez Blanco, María, Puebla de Don Fadrique, Huéscar, Castril, Galera, Orce, Cúllar, Huércal

reclamo de turistas. Los viajes de Ibn al-Jatib tuvieron una función política en primera instancia y una función íntima en última: en la trayectoria intelectual intensísima que el lojeño desarrolló a lo largo de su vida, el conocimiento de la historia, la geografía, la medicina y de las nuevas tendencias de los movimientos culturales y poéticos fue indispensable. Algunos de sus encuentros se destinaban a resolver las funciones públicas de Estado; otros a satisfacer una necesidad privada de conocimiento:

De sus numerosos viajes dentro y fuera del reino de Granada, destacan los científicos, cuyo objeto era ampliar sus conocimientos y entrar en contacto con los intelectuales para estar al tanto de sus actividades. Su avidez de conocimiento y su amplitud de miras le llevaron incluso a aprovechar la ocasión para reunirse con ulemas y literatos durante las expediciones militares. (Monferrer Sala & Rodríguez Gómez, 2005: 103, 104)

Por su parte, las consideraciones que se pueden encontrar en Aurora Luque sobre los viajes están de igual forma vinculadas al conocimiento - “visión equivale viaje” escribió (Luque, 2008: 197)-, y en gran medida arraigadas en la dicotomía con la que se iniciaba esta sección: el viaje como pensamiento o como ella prefiere, el libro como viaje:

Si el libro, como saben, se ha comparado repetidamente con el viaje, tanto por sus efectos como por sus promesas, no es descabellado pensar que la biblioteca personal de cada uno pueda imaginarse como una agencia de viajes muy particular, íntima incluso, abierta sólo para un lector que sería su cliente único y exclusivo. (Luque, 2008b: 45)

Nufadat al-yirab, articulado a modo de *rilha* - género inaugurado por Ibn Yubair en el siglo XII- acerca de su viaje por las tierras del Magreb y *Jatrat al-tayf* “fruto de su periplo por la frontera oriental del reino granadino en la primavera de 1347” (Molina López, 2001: 188) son algunas de las

Overa, Arboleas, Albox, Cantoria, Fines, Olula del Río, Macael, Purchena, Tíjola, Serón, Caniles, Baza, Gor, Guadix, Purullena, Lopera, Diezma, Huétor Santillán, Granada.

numerosas obras de Ibn al-Jatib que se estructuran en torno al viaje. Existe, no sólo en ellas, sino en el conjunto general de su producción, una serie de obras que incluyen descripciones territoriales y, allí, un componente fundamental: el recorrido por la propia tierra. A tales efectos la crítica especializada menciona *Al-Ihata fi ajbar Garnata* y *Al-Lamba al-badriyya fi l-dawla l-nasriyya*, traducida como *Esplendor de la luna llena sobre la dinastía nazarí*. El marcado carácter pro-andalusí que se reconoce en los textos del polígrafo incide directamente en la descripción de los espacios, cuyas magnificencias se presentan minuciosamente exaltadas. Así leemos en *Parangón entre Málaga y Salé*:

Si hablamos de *esplendor*, aquel que pretenda que no hay en el mundo ciudad más espléndida que Málaga en punto a majestad, ni más abundante en plantaciones y viñedos, ni de flores más olorosas, ni de días más claros, puede hacerlo sin miedo de que sea desmentida su opinión o de que tenga que sonrojarse por su preferencia. Toda ella es un puro vergel, pila y abrevadero, jardines recamados por los arroyos y en los que gorjean los pájaros. Salé, en cambio, es una ciudad desprovista de sombra y desnuda de colinas. En cuanto se va la primavera y la fertilidad de los pastos, se queda marchita, sus aguas se tornan hirvientes y la temperatura se convierte en un doloroso suplicio. (García Gómez, 1934: 183)

Lejos de tales exaltaciones patrióticas se encuentra la representación de la propia tierra en la obra de Luque, que no es frecuente en ella como lo es en Ibn al-Jatib, pero sí palpable y a menudo se vincula a la reflexión sobre el paso del tiempo o mejor, sobre la añoranza de un tiempo pasado:

ABDERA

He nacido en provincia con desierto
y con un mar estéril.
No he surcado su agua ni su arena.
No merezco tener tierra natal.
Pero de tarde en tarde –cuando el amor despoja-
rememoro esas garras de roca soleada,
la embestida de luz y su secreto
de silencio y de ardor. Y me pido a mi misma
desvivir con urgencia.
(Luque, 1994: 37)

“Abdera” era la denominación primitiva de la actual Adra, población al oeste de Almería, limítrofe con Granada. La elección del título se justifica por un gusto por lo clásico muy extendido en toda la poesía de Luque²⁰. La descripción intensa y dura del territorio al que se pertenece se vincula a la necesidad del sujeto poético de recuperar su raíz, el punto de partida de la propia individualidad, de dejarse vencer, al fin, por la “la embestida de luz y su secreto/ de silencio y de ardor”. Los versos pertenecen a su tercer poemario, *Carpe noctem*, publicado en 1994 y sobre el que la propia autora aclara:

En la tercera parte de *Carpe noctem* ensayé un itinerario por lugares míticos andaluces velados por mis claves secretas. Quería que funcionasen como motivos panmediterráneos, dejar constancia de su esqueleto mítico: *Abdera* es mi tierra natal, una Almería desnuda, hecha de acantilado y desierto. *Las dunas* son los ásperos huertos de las Hespérides mitificados por Caballero Bonald; en los versos de este libro, perfectamente camuflados, están el efebo de Antequera, el faro de Torrequebrada, el puerto y la aduana de Málaga con sus pescadores y sus marines de paso, el bar de copas “La Medina” o los escaparates urbanos de moda, mensajeros de las estaciones a falta ya de los viejos almendros. (Luque, 2008b: 31, 32)

Otro de los espacios míticos a los que hace referencia se describe a continuación:

²⁰ Es curioso que exista en Tracia (Grecia) una comarca del mismo nombre.

ADUANA CON PALMERAS

[...] El verano y la muerte
se citan en paseos con palmeras
y parasoles blancos y palomas.
Se enseñan mutuas fotos. Se les oye contar
con gestos minuciosos
sus ganancias y sus pérdidas recientes.
(Luque, 1994: 39)

“Aduana con palmeras” es un claro ejemplo de cómo la ironía funciona en la poesía de Luque. Ella, al igual que otros poetas coetáneos (“el juego irónico impregna numerosos textos de estas épocas y halla mil formas diferentes de disfraz”, diría Cano Ballesta (Cano Ballesta: 2002: 55)), la utiliza como mecanismo incisivo y mordaz, a modo de denuncia ante lo que desagrada a la conciencia de su sujeto lírico. En su lecho de ironía trágica, lo curioso de estos versos es la desmitificación de la Muerte, trasunto aquí de los ancianos habituales que “se citan en paseos con palmeras”. Thanatos aparece a menudo ataviado con ropa de calle y atributos humanos: flaquezas, miedos, crueldades, la prosaica capacidad de errar y el pasatiempo de enseñarse fotos con el verano mientras se conversa de cosas triviales lo despojan de su visión tradicionalmente tétrica. El título es igualmente significativo: la palabra aduana marca el punto de traspaso de un espacio a otro, el de la vida a la muerte. El sintagma preposicional que lo completa (“con palmeras”) añade una cualidad inesperada que activa los mecanismos de extrañamiento en el lector: ¿el paso a la muerte tiene lugar en un espacio paradisíaco? ¿Qué se halla al otro lado de esta “Aduana”? En este contexto extrañamente vacacional la experiencia de la otredad adopta un nuevo significado: en el poema de Aurora Luque el “otro” es en última instancia la muerte. Y siguiendo a Todorov, si el mejor conocimiento del otro permite un mejor conocimiento de uno mismo, el encuentro del sujeto poético con su otro (es decir, la muerte) le permitirá constatar una vez más la conciencia de ocupante provisional en el espacio de la vida. En esa línea puede leerse su poema “Hallazgo en Anticaria” incluido en esa serie de “lugares míticos”:

HALLAZGO EN ANTICARIA

[...]

Hay una edad que tiene a sus dioses en sí: la juventud.

Qué malestar. Formas resucitando a sí mismas.

Ni los cuerpos más bellos entienden su destino.

Y ni siquiera el bronce lo soporta.

El efebo merece un tiempo inverso.

(Luque, 1994: 41)

Es en esta línea de pensamiento donde Aurora Luque quiso que su camino y el de Ibn al-Jatib convergieran. En su constante reflexión sobre el paso del tiempo y la destrucción de la belleza, "Taller de sedería" se alza como una de las composiciones más representativas de su obra. El poema, perteneciente a su libro *Transitoria*²¹ de 1998, consta de dieciocho versos y una cita introductoria extraída de *Miyar al-ijtiyar fi dikr al-maahid wa- l-diyar*²² de Ibn al-Jatib, escrito entre Diciembre de 1390 y Enero de 1391. En una conversación con la autora pude saber el motivo de la elección de la cita y es curioso adivinar cómo de nuevo el recuerdo funciona a modo de resorte-despertador de la memoria y de la nostalgia. Luque pasó su infancia en la Alpujarra, como ya se ha mencionado, uno de los espacios descritos por Ibn al-Jatib. La cita que de él aparece en el poema, por cierto, de forma

²¹ La autora escribe sobre *Transitoria*: "Es un libro articulado en torno a un poema largo, de ciento sesenta versos, el más emparentado quizá de mis poemas con la elegía tradicional. Contiene elementos narrativos, y en este sentido es un testimonio de la novela que nunca seré capaz de escribir. El poema cuenta con una protagonista real que me pedía que narrara su historia, una antepasada mía llamada Tránsito Luque Ladrón de Guevara, de la que sólo supe que se la tenía por loca y que se escapaba en camisón por los bosques de la Alhambra. Pudo ser contemporánea de la Doña Rosita de Lorca. Imagino un mismo aplazamiento de los deseos, presiones similares de la gran colmena humana sobre sus sueños. Sobreviven algunos objetos heredados: abanicos, tinteros, sábanas bordadas, un collar. Hubiera preferido heredar de ella la memoria de sus sueños, pero su vida se pierde, muda, trágica y sin palabras, en el olvido" (Luque, 2008: 32)

²² Existe una traducción de 1977 a cargo de Mohammad Kamal Chabana publicada en Rabat. Se lee en el estudio introductorio: "Como es sabido el Miyar contiene una descripción de las más importantes ciudades de los reinos granadino y marini, descripción en la cual el autor, usando de la prosa rimada y escribiendo a la manera de la maqama, alude brevemente a las excelencias y a los defectos de cada una de las ciudades descritas" (Ibn al-Jatib, 1977: 33)

fragmentada²³, hace referencia a una comarca dedicada a la fabricación de la seda, un *“espléndido manantial”*. Se trata de una villa llamada Juviles, situada en la parte central de la Alpujarra. La elección de la cita responde a la recuperación de un fragmento de la infancia encontrado precisamente en la memoria del observador polígrafo de Al-Andalus, que vivió setecientos años antes: la autora encontró por casualidad esa breve referencia que activó tal recuerdo de la infancia y conociendo la drástica conciencia del tiempo a lo largo de su poesía, necesariamente esta apelación indirecta a su memoria debía desembocar en una reflexión pesimista sobre el futuro. Sabedores pues de la opinión de Luque sobre lo que tiene de viaje un libro, necesariamente

El diálogo con los libros se convierte en un diálogo con la vida. En los poemas, en las poéticas, en las traducciones y los ensayos de Aurora Luque la huella vital y biográfica aparece siempre enhebrada a los hilos de lo literario. Debemos sopesar la lectura como combustión interna de la experiencia: las imágenes destelleantes en la memoria, la tinta de las ilustraciones mentales, la música ideal de un verso que convierte a la infancia, a las intensidades del erotismo y las iluminaciones de la lectura en espacios míticos y rituales. (Luque, 2008b: 13)

Así ocurre con *“Taller de sedería”* que no habla, sin embargo, de un recuerdo infantil, sino de un viaje que a través de una erótica muy propia de la poeta conduce al lector desde el momento álgido de un instante de plenitud hasta el momento final de la existencia donde sólo resta la mortaja y la conclusión definitiva de la vida:

²³ Transcribo la cita completa: *“Es un espléndido manantial de magnífica seda y quienes se dedican a su industria, en su doble aspecto de tejidos para vestir y para alfombras se enriquece fácilmente. Los de Jubiles, usan la seda para el adorno de sus viviendas, de sus muebles y de su indumentaria. La recaudación de impuestos sobre cada industria es cosa fácil para los agentes del fisco, y alcanza una suma considerable, en razón de las grandes ganancias que la seda proporciona a los industriales. Sin embargo, es escasísima la producción de cereales y la falta de subsistencia permite comparar a Jubiles con una vivienda ruinosa. Salvo el de la seda, no hay otro comercio en esta ciudad, por lo cual los forasteros no permanecen en ella y sólo la habitan sus propios vecinos”* (Ibn al-Jatib, 1977: 135)

TALLER DE SEDERÍA

*Es un espléndido manantial de magnífica seda (...)
Salvo la seda, no hay otro comercio en esta ciudad,
por lo cual los forasteros no permanecen en ella y
sólo la habitan sus propios vecinos.*

IBN AL-JATIB

Seda del párpado, seda de la ingle,
seda roja del cielo de la boca,
seda blanca, escondida, de la nuca,

la pieza con pequeños lunares de la espalda,
crisálida de seda del ombligo,
el ovillo del pubis, la seda que se adentra,
el encaje de seda de la axila,
la organza de los labios,
la piel como sedante,
las palabras sedosas,
el sedal sin anzuelo de los brazos,
piel de fibra tensada -tarea de hilandera
del gusano inquilino, el tejedor del gremio
de los sastres futuros que destejen
la vieja seda rota y desvaída,
del traperero que rasga y que descose
los últimos recortes, los retales,
la mortaja de seda apolillada.
(Luque, 1998: 20)

Es interesante reconocer la duplicidad de planos que conviven a lo largo del poema armonizando el espacio colectivo y el íntimo. El primero responde a la validez y universalidad de la experiencia que se versa (inapelablemente el individuo se encuentra con la muerte y acaba siendo “la mortaja de seda apolillada”); el segundo se ocupa de la experiencia intransferible de la autora vinculada a la infancia o, en otras palabras, se trata de su “privado diálogo con la vida”. Es en la combinación exacta de ambos donde se halla el logro de este poema, que nace de un impulso íntimo pero trasciende a lo colectivo en una suerte de hermandad sentimental e intelectual que advierte a los individuos de las zarpas del olvido. No consiste, además, en un recorrido ordenado por el cuerpo,

como se habrá podido observar, sino más bien un ruta caótica que nos traslada de un lugar inesperado a otro, cada uno caracterizado con su color, su textura, su metáfora única a partir de la visión intransferible del sujeto poético. La carga metafórica es más intensa a medida que se avanza en este viaje por la anatomía y se presenta a través del uso ambiguo y polisémico del léxico: "la pieza con pequeños lunares de la espalda, /crisálida de seda del ombligo,/ el ovillo del pubis". La intención básica es aunar los caminos del cuerpo y de la seda hasta hacerlos converger en la idea definitiva de que el cuerpo no es sino un tejido más que se hila, se descose, se acaba apolillando. Una mirada consciente sobre este hecho nos desvela, efectivamente, que el cuerpo -ergo la seda- es el trasunto concreto, palpable, de la propia vida.

El uso de los tejidos en la poesía femenina desde 1950 hasta la actualidad es especialmente interesante. En su estudio preliminar a *En voz alta*, Sharon Keefe Ugalde señala que la escritura femenina en la España de la posguerra estuvo marcada por dos tipos de censura: la nacional y la de género (yo añadiría una tercera, quizá la más peligrosa: la autocensura). A consecuencia de ello, las poetas se vieron obligadas a crear un lenguaje propio que fuera aceptado por la sociedad y que se desmarcara de los prejuicios que catalogaban la poesía de mujer como una producción vacía de significado y antitrascendentalista pero que respetara las limitaciones de la época de la prohibición. El correlato objetivo funcionó especialmente para una serie de poetas que descubrieron una forma de representarse –en su compleja multiplicidad- a partir de la inclusión de la moda, las prendas de vestir y los tejidos en sus versos. En ese período, la literatura española escrita por mujeres tenía como la tarea esencial la búsqueda de un lenguaje que proviniera de su condición de mujer y que posibilitara la aceptación de una corporeidad libre de las ataduras de los discursos heredados. Ambas ideas quedan reflejadas en una serie de composiciones incluidas en *En voz alta*, entre las que destacaré una que considero paradigmática. La autora es la gallega María Elvira Lacaci (A Coruña, 1929) y el poema se titula "Con

tacones altos”; difiere esencialmente de la intención última del poema de Luque pero se hermana con él en la construcción de una voz femenina que reflexiona sobre su existencia desde una clara conciencia de poeta sometido a la dualidad del tiempo. La composición está dividida en tres partes que corresponden respectivamente a la interacción con el ámbito público, el privado y la conversación la divinidad. Se trata de una composición narrativo-descriptiva en la que se presenta una anécdota muy sencilla: el sujeto poético, en una suerte de monólogo interior, se recuerda ataviada con “un gorro muy moderno”, unos tacones altos, “un abrigo atrevido” y el maquillaje que hacía volver la cabeza de los transeúntes con los que se cruzaba. La segunda parte, que viene introducida por una estrofa central iniciada con “pero yo” (marcando intencionadamente la primera persona del singular), se deshace de lo que denomina “una vestidura de comparsa” para enumerar a continuación una serie de elementos que configuran la verdadera identidad de la poeta y que destruyen progresivamente la máscara con la que se presenta en la primera estrofa: los zapatos bajos, el abrigo deportivo, “la tez morena, solamente al agua”. Ya señalé anteriormente que “con tacones altos” es a mi parecer uno de los poemas más significativos en la incorporación metafórica de los tejidos al poema puesto que reúne en sus estrofas una serie de constantes que se reconocen otras autoras del momento: la división del ámbito público y privado como una extensión de la apariencia y la esencia del sujeto y el conflicto identitario que esta doble moral causa en la conciencia de las autoras. En el primero, el yo lírico aparece ataviado con la máscara –la ropa- de la que se desprende en la verdad del espacio íntimo. Me parece interesante a este respecto la afirmación de Ana María Díaz Marco quien en su libro *La edad de seda* señala que la ropa se configura como una “segunda piel” que (re)presenta la identidad del individuo en el ámbito social mientras que la desnudez se reserva, al menos *a priori*, a un ámbito íntimo e inaccesible a los ojos de los otros.

En una línea similar a la autorrepresentativa de Lacaci y a la de Luque –en el tratamiento de las prendas como metáfora del envejecimiento– Pino Betancor (Sevilla, 1928) reflexiona sobre la elección de una prenda gastada y vieja que se ajusta a sí misma frente a los vestidos caros y las sedas que ella prefiere mantener en el armario. La descripción de la prenda gastada como extensión del propio cuerpo, la elección de tal camisa o tal falda para presentarse ante quien se ama, no de la forma en que se complace al otro, sino de la forma en que se complace a sí misma es una reivindicación sencilla e inmediata de la verdadera identidad. En su poema “La falda” escribe:

[...] Y esa blusa gastada
de la que tú te ríes
cuando me la ves puesta,
ofrece su caricia más íntima
a mis senos, ahora no tan altivos,
como ella, no tan nuevos.
Ay, las cosas gastadas
por el tiempo y la vida,
se han hecho tan amigas
de mi cuerpo,
que cuando estoy cansada
nada me reconforta
como su suave tacto,
tan cálido y sereno.
El gran armario guarda
las ropas más preciadas.
Oscuros terciopelos,
suaves sedas de Italia.
Los hermosos vestidos
con que te gusta verme.
Pero ahora estamos solos
en la dulce penumbra
de la tarde que cae.
Perdóname que elija
entre el placer de verme
hermosa ante tus ojos,
esta humilde alegría
de verme como soy.
(Keefe Ugalde, 2007: 244)

Por su parte, las poetas de la generación de los 80 y los 90 siguen experimentando la inclusión de los tejidos o la moda en sus poemas aunque difieren de las escritoras precedentes en el tono y las intenciones. Ana Rossetti (Cádiz, 1950), por ejemplo, firma un tratado titulado *Prendas íntimas. El tejido de la seducción* en el que ofrece un catálogo de piezas ubicadas en su contexto social e histórico y analizadas en un discurso construido a medio camino entre la reflexión personal, los recuerdos de la infancia y las anécdotas históricas. Rossetti inicia su periplo con el sujetador, reflexiona sobre la combinación, el tul o el cuero, el vaquero y los uniformes. Algunos de los análisis que se incluyen en el volumen son útiles para entender varios poemas que, a lo largo de su trayectoria, han cedido espacio a las prendas de vestir. Precisamente, el libro se concluye ofreciendo al lector bajo el marbete “Retales” una selección de versos a la postre no poco extensa: blusa, bragueta, calzoncillo, camisa, camiseta, camisón, cinturón, corpiño, disfraz, escote, falda, lencería, lycra, magas, medias, pantalón, pañuelo, pretina o tanga aparecen en sus poemas como “[...] numerosas referencias al género textil como metáforas evocadoras de algún tacto especial, pero también [...] como accidente o aliciente, y, en algunos casos, incluso como protagonista del poema” (Rossetti, 1989: 191). Uno de los poemas es especialmente interesante para comparar el tratamiento de lo erótico con “Taller de sedería”. En el poema “Calvin Klein underdrawers” el calzoncillo se propone como ente evocador y verdadero aliciente: la continua apelación al sentido del tacto y de la vista convierte la composición en un escenario eminentemente sensorial cuya intención última es despertar en el lector el instinto y el deseo. La sucesión de imágenes metafóricas y la acumulación progresiva de la misma idea –el tan ansiado contacto- provocan que el apetito que domina, monopolizándolo, el discurso de este sujeto, alcance al final el punto álgido de una intención no resuelta (o por lo menos, no explícitamente). Por otra parte y como bien reconocerá el lector asiduo de Rossetti, también en este poema el elemento natural adquiere una significación sexual que actúa en sus diversos planos.

En él, las secuencias descriptivas y la confesión de intenciones (la retahíla pausada e intensa de un deseo no se sabe hasta qué punto inalcanzable) se estructuran en torno a la reiteración de un mecanismo anafórico de gran sugestión: un verbo subjuntivo y un sujeto en primera persona: “fuera yo” muestra inapelable del apetito irresuelto: “[...] Suave estuche de tela, moldura de caricias/ fuera yo, y en tu joven turgencia/ me tensara./ Fuera yo tu cintura,/ fuera el abismo de tus ingles,/ redondos capiteles para tus muslos fuera,/ fuera yo, Calvin Klein”. A diferencia de Luque, en el poema de Rossetti no se presenta el reverso *thanatico* del erotismo porque, entre otros motivos, a la gaditana le interesa representar más que la reflexión sobre las apetencias del individuo, un juego muy específico de deseos irresueltos.

Otras autoras de su generación o de las inmediatamente anteriores procuran mantener latente en sus versos una tendencia de ruptura. Los mecanismos, en ocasiones, difieren de los que usa Luque y tienden a conducir el discurso hacia un plano más reflexivo en el que se habilita suficiente espacio para analizar el papel de la mujer en la sociedad y las consecuencias del paso del tiempo. En una línea de meditado pesimismo, Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) propone su “mujer de nylon y escaparte” recuperando la figura del maniquí -que por ejemplo ya aparece en un poema de Blanca Sarausa (1939) titulado “La mirada del maniquí”- para reflexionar sobre la condición de la mujer sometida obligadamente al paso del tiempo. Aurora Luque parece participar de esta tendencia incorporándose a la poetización del procedimiento por el que los tejidos y los cuerpos se confunden en una sola realidad de carácter pasajero, que es la que en última instancia marca la sucesión de los días en el calendario en un ejercicio originado en “los escaparates urbanos de moda, mensajeros de las estaciones a falta ya de los viejos almendros” (Luque, 2008b: 34).

Otra idea que puede derivarse de “Taller de sedería” y que reelabora de nueva la metáfora de la existencia del individuo como el resultado de tejer y destejer o de cortar los hilos en el momento de la muerte, arraiga en

el tiempo y en la memoria colectiva. Sus orígenes deben buscarse en el mito de las Moiras: Cloto, Áquesis y Átropos. Aurora Luque lo recupera en varias ocasiones con una intención cuyo denominador común es advertir a la conciencia su carácter de finitud:

RED DE FERROCARRILES

[...]
Dos jubilados esperan
huir en tren de su Parca.
Yo contemplo mi equipaje²⁴,
mi bolsa negra de *Adidas*.
Recuerdo los viejos viajes,
los proyectos fervorosos,
las rutas todas perdidas.
[...]
(Luque, 1998: 13)

Los elementos del mito clásico y otras referencias literarias del pasado se recuperan en la poesía de Luque bajo la óptica novedosa de lo cotidiano, despojándolos del anacronismo en que pudieran caer por un uso inadecuado en el tiempo presente. La inclusión de la cita de Ibn al-Jatib es la excusa perfecta para mirar hacia delante (a partir de la mirada retrospectiva inicial) aunque aquello que se vislumbra en el horizonte sea una conclusión no demasiado halagüeña. Así se representa en los siguientes versos, que vuelven a recuperar el mito de las Moiras:

²⁴ “Red de ferrocarriles” es en su conjunto un claro homenaje a Antonio Machado. El verso resaltado en cursiva por la autora responde a un ejercicio de intertextualidad que nos conduce al poema “Otro viaje” ubicado en los *Campos de Castilla* del poeta sevillano.

MOIRA RÍE

[...] Al fin y al cabo, todos
los hilos de la vida
se tejen tan precarios, tan teñidos de tedio.
Ese hilo de plata que unía nuestras bocas
Lo está desmenuzando
ahora mismo la Muerte.
(Luque, 2003: 20)

A pesar de este fin aparentemente desalentador la conciencia vitalista de Luque persiste en sus reflexiones sobre poesía y poetas: “vivir vale la pena por lo que tiene de travesía y de periplo jubiloso” (Luque, 2008b: 211) porque:

Muchos poemas constatan un fracaso o una insuficiencia, pero nunca una derrota total: el impulso del sueño, la disposición para el viaje, la entrega a la aventura conjuran el triunfo del vacío. “Una sensualidad vitalista unida a la conciencia de los límites”, según Jiménez Millán. La nada forma parte del paisaje: la conciencia trágica de la nada que acecha da relieve al deseo y hermosura –a falta de sentido- al riesgo del camino. (Luque, 2008b: 30)

2.1.6. POESÍA Y PATRIE: CONCLUSIONES

La voz disidente en la poesía de Aurora viene versificada en discursos heterogéneos que tienen como denominador común su crítica del presente desde la recuperación de los discursos y las formas disidentes de la tradición clásica: el haiku, el viaje, Catulo o Pandora son las voces libertarias a las que se da cauce en unos versos convertidos en imperativo moral, social y vital. No se trata tanto de encontrar una definición unívoca de lo que significa poesía comprometida para Aurora Luque, sino de no perder de vista la capacidad de la lírica para seguir creando esperanzas y utopías en pleno siglo XXI. Por ello, la crítica política, la defensa de la mujer como creadora y la práctica del viaje con pretensiones de exprimidor de instantes se conjugan armónicamente en los poemarios de Luque, representación

concreta de que

La *poésie* sigue siendo, desde luego, la *patrie*. Un territorio irrenunciable. La cuestión del compromiso en la escritura no puede tener soluciones amables: dos territorios que no saben si comparten un suelo contiguo o una larga frontera entrecerrada. [...] Hay libros que son peldaños para bajar de la torre de marfil: hay poetas en tal o cual escalón o rellano. Esta escala hacia la Llanura de la Verdad se construye con la conciencia brusca que cada generación o grupo de solitarios adquiere bajo las embestidas de la historia inmediata. El pasado es un maestro venerable aquejado del síndrome de Casandra. La libertad que nos dan como nuestra cruje y se cuartea como un quebradizo suelo de espejos que pavimenta una ciénaga muy dudosa: contiene los lodos de las solemnes ideas podridas antes de fructificar. (Luque, 2008b: 27)

La búsqueda de la propia libertad será pues el inicio y el fin de esta palabra de Aurora, de nueva y renovada luz, reflexiva siempre, disidente y libertaria.

3. EPICURO DESPIERTA: LOS INTERTEXTOS CLÁSICOS

3.1. “VENDO TORO DE DÉDALO” O LA INVERSIÓN DE LA IDENTIDAD CLÁSICA

3.1.1. “LOS GRIEGOS SEGUIMOS SIENDO NOSOTROS”: MEDIOS DE AUTORREPRESENTACIÓN

“Los griegos seguimos siendo nosotros. [...] A mi me interesa la poesía de los griegos y esa impresión, ese olor a recién fabricada que tiene su literatura” (Palma, 1998: 24). Así reconoce Aurora Luque la filiación-sustrato de una poesía a partir de la que

ha ido construyendo un universo literario traspasado de referencias culturales, en su mayoría procedentes del mundo grecolatino, y las ha aclimatado a la vida de hoy mismo, para hacernos recordar algo que a menudo olvidamos: que lo más cotidiano de nuestra existencia, si se sabe mirar con los ojos de la poesía, sigue abriéndose al mito, a esa fábula de palabras en que misteriosamente quedan cifradas nuestras pulsiones más íntimas (Oliván, 2003: 13)

Ulises, Pandora, Sísifo, Ariadna, Ícaro, Penthesilea, Quirón o Pasífae lejos de envejecer se recuperan desde ópticas actuales para adaptar sus características al espacio nuevo de la escritura. En ese sentido, podría decirse que Luque, siempre mirando “con los ojos de la poesía”, es una doble heredera: primero de la fuente original grecolatina; segundo, de la tradición literaria europea que también incorpora los testimonios clásicos como punto de partida en un número considerable de manifestaciones literarias. La visita a la tradición clásica es una práctica que se encuentra ya en la literatura medieval y que ha sabido mantenerse hasta la poesía de nuestros días. Es interesante a ese respecto acudir al estudio monográfico de Vicente Cristóbal titulado “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía” publicado en el año 2000 por los *Cuadernos de Filología Clásica*. Cristóbal inicia la reflexión discurrendo

acerca de la diferencia que existe entre mito y literatura (el primero existía antes de que lo hiciera la segunda: Aquiles y Ulises ya tenían su lugar antes que la *Ilíada* y la *Odisea*) y entre mito y ficción:

El mito fue en su origen una manifestación folklórica anterior a la literatura. Sólo secundariamente llegó a ser ingrediente literario (y de las artes, en general). Es preciso partir de esta disociación de origen entre mito y literatura para explicar su posterior confluencia. Pero además, a pesar de su ocasional simbiosis y casamiento, no sólo su origen no es simultáneo, sino que además, al provenir el mito de culturas ancestrales —y a veces no sólo remotas en el tiempo, sino también en la geografía—, mantiene una radical discrepancia con la literatura que le sirve de vehículo. De ahí la constante necesidad de reinterpretación y actualización del mito con el fin de hacerse inteligible al nuevo mundo, a la nueva civilización en la que se le instala y se le da vigencia, con el fin -diciéndolo de una manera metafórica- de que haga una bien avenida pareja con la literatura que con él se casa, necesariamente más joven que él y más integrada en las modas. [...]Es muy común, en efecto, confundir lo que es mito (es decir: relato tradicional, pero improbable en cuanto a su verdad —si no es en los elementos maravillosos—, preexistente al autor que de él da testimonio) con lo que es ficción (es decir —con palabras de Ruíz de Elvira—: «invención imaginativa, deliberada y sin pretensiones de veridicidad», de cuya autoría individual—a diferencia de los relatos míticos, patrimonio de una colectividad—tenemos plena constancia). Por tanto, aunque muchas veces se hable del mito como de «lo imaginario» y se le incluya, en consecuencia, en el mismo casillero que las invenciones individuales deliberadas, hay sustancial diferencia entre ambas cosas. (Cristóbal, 2000: 29, 30)

¿Qué se halla en la poesía de Luque? ¿Mito o ficción? En tanto que la autora recurre a la tradición heredada, mito; en tanto que la “invención imaginativa” funciona como motor de la creación, ficción. Uno y otros son realidades presentes en su poesía, de manera que podría concluirse que Luque ofrece al lector una suerte de mito ficcionado, ¿de qué forma podrían justificarse, si no, poemas como “Erinias”, “Dido pasa de largo”, “Al encontrar en Internet un mapa del mundo subterráneo” o la serie de composiciones que se analizarán a continuación? Ficción y mito dan lugar a historias nuevas de personajes viejos, ficciones propicias en un mundo que no deja de ser el de los griegos pero que necesariamente es a la vez uno

diferente. Así José Andújar Almansa, escribe que

[...] no debe sorprendernos el modo en que se produce esa reubicación y flexibilización de lo mítico en la poesía de Aurora Luque. Es posible cruzarnos con los pasos de Ate en cualquier aeropuerto, con algún Ícaro descendido en cualquier bahía o carretera próxima, porque la verdad del mito sigue viva bajo rostros distintos. (Andújar Almansa: 2002, 9)

Impregnadas de esta “metáfora de actualidad”, las siguientes páginas pretenden analizar cómo el sujeto polimórfico de los versos de Luque recurre a las historias mitológicas y las revisa ante las necesidades cotidianas y frente a la urgencia de (re)encontrarse en el pasado para encarar el futuro con un espíritu renovado.

3.1.2. “EUROPA NO SIGUIÓ NUNCA AL TORO”: LA INVERSIÓN DEL MODELO HEREDADO

En una entrevista de Juan Carlos Palma, a la pregunta “Entre la abundancia de personajes míticos y leyendas que se dispersan por tus versos, ¿cuáles son los que te han llegado más a fondo?” (Palma, 1998: 24) Aurora Luque responde:

Las ménades, con las que exploro lo que de dionisiaco pueda quedar en nosotros. El centauro, su medio cuerpo de animal noble y su otra mitad humana, como la poesía misma... Las amazonas, tan misteriosas. Y luego, todo lo Odiseico, cifra de todos los viajes: la Odisea es el libro más elástico de la literatura” (Palma, 1998: 24)

La embriaguez del arte, la naturaleza de la poesía, el misterio, la vida como viaje; o lo que es lo mismo: ritual, metapoesía, inefabilidad y periplo son los motivos que Aurora Luque busca en los personajes de los mitos y los que hacen de su poesía “un alma cargada de pasado” (Almuzara, 2004: 43) capaz de operar en el presente gracias a la continua actualización del mito. Otras muchas almas-poemas llegan cargadas de pasado en la poesía

contemporánea publicada a partir de los 80: José Antonio González Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Silvia Ugidos, Álvaro Tato, Amalia Bautista, Miguel Ángel Velasco o Agustín Pérez Leal²⁵ son ejemplos de ello y, al igual que ocurre con la poeta almeriense, se caracterizan por la novedad de sus planteamientos, el atrevimiento expresivo y los logros conceptuales que surgen de la incorporación del mito clásico en una poesía de mitos urbanos en la que tiene cabida la vida cotidiana del siglo XXI porque, tal como señalan Almudena del Olmo y Francisco Díaz de Castro en *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular* “son formas nuevas de seguir planteando a través de la poesía viejas preguntas sobre el hombre y su paso por el mundo, sobre la realidad histórica, sobre la vida particular y colectiva” (Díaz de Castro & del Olmo, 2011: 10).

Una de las cuestiones que desde antiguo se ha servido de la palabra poética como cauce para su planteamiento es la reflexión sobre la propia identidad. Las formas de construcción del sujeto poético (y del sujeto real que se halla tras el poético) pasan por ser tantas como autores, aunque se pueden reconocer mecanismos comunes como el que señala María Payeras en su libro *Espejos de palabra* al hablar de las poetas contemporáneas:

La relectura de la mitología clásica es, asimismo, una de las formas adoptadas por las escritoras contemporáneas para revisar la imagen tradicional de la mujer. Este proceso [...] contribuye a destruir los estereotipos y a construir nuevas representaciones de sí mismas. (Payeras, 2009: 242)

Lo cierto es que se trata de una práctica no solo extendida entre las poetas contemporáneas sino también entre los poetas y, en ambos casos, al proponer nuevos diálogos entre los personajes de los mitos se acaba por

²⁵ Para una muestra selectiva de la influencia clásica en sus poemas, remito a la antología *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Libros del Pexe, Gijón, 2005.

replantear necesariamente la imagen del resto de los entes que los rodean²⁶. Aurora Luque no recurre de forma sistemática a los personajes mitológicos – y definitivamente no sólo a los femeninos- para “construir nuevas representaciones de sí misma” como sí ocurre en otras autoras como Inmaculada Mengíbar o Silvia Ugidos (o en un referente anterior de mención obligada como es Francisca Aguirre y su figura de Penélope), aunque lo cierto es que la ruptura con la imagen tradicional de personaje mitológico es una de las herramientas básicas con las que consigue gran parte de sus logros expresivos y conceptuales. En su poesía, además, tiene igualmente cabida la reflexión sobre el destino de la obra de autoría femenina y su presencia real en el panorama literario. Ya se mencionó en el capítulo anterior su poética titulada “El mito de Sísifa”, cuya esencia podría resumirse en la afirmación siguiente: “Demasiados esfuerzos despeñados” (Benegas & Munárriz, 1998: 411) y, en la medida en que el poeta posee el poder de erigir su propio mundo, “revisar y reconstruir la tradición es una tarea inaplazable” (Benegas & Munárriz, 1998: 411) que Luque, como otros autores coetáneos, aborda de manera prioritaria.

En el grupo de poetas en el que los antólogos y estudiosos sitúan a la almeriense, se reconocen (a pesar de la heterogeneidad de sus planteamientos) ciertas características comunes como la temprana edad a la que publican sus primeros poemarios, los cambios sociales que actúan como trasfondo, un erotismo innovador o la cada vez más difuminada línea que separa al sujeto-poético del sujeto-poeta²⁷. Precisamente, partir de esta

²⁶ Por ejemplo, en “Tres poemas Órficos” de Álvaro Tato incluido en su *Libro de Uroboros* (Madrid, Hiperión, 2000) tiene cabida no sólo la voz de Orfeo, sino también la de Plutón, así como la referencia directa a Eurídice y Proserpina. Otro poema interesante en este sentido es el propuesto por José Pérez Olivares, “Reductos”, publicado en *Háblame de las ciudades perdidas* (Sevilla, Renacimiento, 1999) en el que el mito del Minotauro se presenta de forma fragmentada a través de seis testimonios en estilo directo: el de Minos, el de Pasífae, el de Ariadna, el de Dédalo, el de Teseo y finalmente el de Ícaro.

²⁷ Apunta Ricardo Virtanen: “Hay que ubicar a Aurora Luque en una “Promoción de los noventa”, a la cual le unen algunas características comunes con muchos de los poetas de los ochenta y noventa: presentación formal del poema, cotidianidad

última observación para identificar las máscaras clásicas que viste la poeta Luque ante sus versos es útil en primera instancia. Recurriendo a los archivos de la memoria, la propia autora escribe:

Sentía que mi poesía quería ser hiperiónida, hija de Hiperión, como Helios. [...] (Hay, además, en ese título, un criptohomenaje ególatra: Eos es hija mitológica del titán Hiperión, y yo, con dieciocho años, firmaba como Eos con inaudita insolencia. Los mitos eran míos. ¿Por qué no?) (Luque, 2008b: 31)

La confesión debe vincularse a *Hiperiónida*, el primer poemario de Luque (que vio la luz gracias, como ella misma reconoce “al caer en los engranajes de un inesperado premio universitario, el García Lorca de la Universidad de Granada” (Luque, 2008b: 31)) aunque tan tempranas tendencias no se hayan abandonado en los sucesivos poemarios. Precisamente, es a partir de la apropiación de los mitos –“los mitos eran míos. ¿Por qué no?”- como Luque construye el discurso de su sujeto poético. Más que la identificación directa con el mito, es decir, que la propia voz adopte, suplante o usurpe la identidad del personaje, su ejercicio poético consiste en recuperar el discurso del arquetipo y modificarlo, presentando una versión modernizada y coherente con su pensamiento. De ahí la observación de Andújar Almansa, quien acertadamente señala que “el vigor de los antiguos mitos ha querido encarnarse en metáforas de actualidad para seguir alentando en nosotros un permanente desvelo, nuestros sueños y deseos contemporáneos” (Luque, 2008b: 12).

Por otra parte, la postura de Luque frente a este uso de los mitos y a la construcción de un universo mitológico renovado debe vincularse a su concepción del lenguaje y su uso en la poesía y en la vida. Ella misma aclara al respecto que

Sólo en el lenguaje sobrevive un inusitado “vigor de mito”, “una

expresiva, concepción figurativa, determinación del humor o la ironía en partes del poema y una cotidiana relectura de la tradición grecolatina” (Virtanen, 2011: 783)

naturaleza titánica y adusta”; las palabras pueden ser “radiantes, portadoras de gérmenes de mito”, “claras como el brillo directo de una luna” que danzara y penetrara en nosotros (Luque, 2008b: 28).

La recuperación de la figura de las sirenas, por ejemplo, debe entenderse desde esta perspectiva, en una reflexión metalingüística cuya base arraiga en un referente clásico esencial: el viaje de Ulises. Así escribe Luque con “cernudiana desolación” (Díaz de Castro, 2009: 77) cerrando su libro *Carpe Noctem* (1994):

DESOLACIÓN DE LA SIRENA

Sirena. Las sirenas. La palabra sirena.
Cómo se desmoronan
Las palabras radiantes, portadoras
De gérmenes de mito.
Escuchó a las sirenas. Escucho una sirena.
Sólo queda en las sílabas
Un eco atroz de alarma
Y el ruido de la muerte.

¿Será una enfermedad
mortal la del lenguaje?
(Luque, 1994: 65)

La fraternidad de la voz poética con el pasado remoto del mito se establece a partir de un principio sensorial²⁸, el sonido, que activa los mecanismos de reflexión metapoética de la voz lírica. El yo se identifica con el Ulises expuesto a la peligrosidad de la muerte a partir de una estructura bimembre clave en el poema (“Escuchó a las sirenas. Escucho una sirena”) planteada sobre una dicotomía temporal pasado-presente, *quid* semántico de la composición. Al fin y al cabo, los une, a pesar de la distancia temporal –y también aquella que debe salvarse entre lo mítico y lo real- la conciencia de alarma ante la figura de Thanatos. Es por ello, y por lo que acogen de

²⁸ En la entrevista a Juan Carlos Palma señala: “Cada vez soy más consciente de lo inviable que resulta intentar prescindir de una apoyatura sensorial [...] para el poema” (Palma, 1998: 23)

trascendente en sus significados, que las palabras son “portadoras de gérmenes de mito” aunque sólo conserven tristemente un único y último “eco atroz” de lo que llegaron a significar en algún momento del pasado. La actualización del mito se basa en la sustitución de los elementos homónimos: las sirenas mitológicas cuyo canto acarreaba la muerte se reemplazan por el sonido que representa la idea de emergencia en la actualidad, una suerte de preaviso de la muerte. Es lícito afirmar en este sentido que la evolución en el significado de ambas palabras representa la caducidad del imaginario clásico para dar paso a uno contemporáneo; el extrañamiento del sujeto lírico responde, en este contexto, al inasequible deseo de conservar la dimensión mítica del lenguaje en un contexto en el que no es ya posible.

Otros autores recuperan igualmente la figura de Ulises para reconocerse en él. Se identifica curiosamente en estos planteamientos recientes una revisión novedosa del concepto de Ítaca vinculada, por ejemplo, al regreso a la infancia a partir del contacto con los espacios de la niñez reconocidos desde la perspectiva adulta del presente, desengañada, desesperanzada y hostil. Amalia Iglesias, en la piel del Odiseo por fin de vuelta al hogar²⁹, escribe:

ÍTACA NO EXISTE

[...]

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

He regresado y nada me esperaba.

Quizá se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.
Quizá se vuelve tarde,
se vuelve ya sin tiempo.
Desde el suelo

²⁹ Poemas como “El viajero” de Carlos Clementson, “Ulises” de Francisco Bejarano, “Odisea” de José Luis García Martín o “Ulises” de Javier Salvago son referentes previos que plantean el momento del retorno en términos similares: el desencanto y el sinsentido de la vuelta a un hogar que ya ha dejado de serlo.

una muñeca muerta me contempla,
-una muñeca serenamente muerta-

Me alejo con la desagradable sensación de haber profanado una tumba.
(Iglesias, 1984: 26)

La inutilidad del retorno a los espacios de la infancia o la juventud (a lo que una vez constituyó el hogar, por extensión) reside en la distancia que separa la identidad pasada de la presente, de ahí esa “ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos”. La crisis de identidad parece afrontarse desde una extraña serenidad procedente de los objetos del pasado que marcan el final del antiguo sujeto –“una muñeca muerta me contempla,/ - una muñeca serenamente muerta-“ y un sentimiento de profanación que nace de las expectativas no cumplidas por el reencuentro con lo pretérito. Es especialmente interesante cómo del proceso de vuelta al hogar de la infancia surge un desdoblamiento identitario por el que el sujeto del presente se convierte en un allanador de las moradas del pasado.

La constatación del cambio en la identidad del sujeto provocada por el paso de los años es un asunto del que también Luque se ocupa en uno de sus poemas de título más cinematográfico, “La mirada de Ulises”³⁰ del que rescato unos versos esenciales:

Hay viajes que se suman al antiguo color de las pupilas.
Después de ver la isla de Calipso³¹ ¿es que acaso Odiseo

³⁰ Sobre el poema señala Virtanen: “El mito del viaje de Ulises adquiere la idea motor de desplazamiento, utilizando para ello los símbolos mayores de su poesía: mar, isla y sol, que compondrían una “idea de mito insular” (Virtanen, 2007: 15). Todo ello significa una manera de concebir y posicionarse ante la vida, una actitud epicúrea de enfrentarse y relatar la cotidianidad inflada por la mirada del deseo”. (Virtanen, 2011: 786). Recuperaré de nuevo el poema más adelante para completar la lectura desde una perspectiva contemporánea vinculada al cine y a la obra de Theo Angelopoulos.

³¹ Pierre Grimal aclara: “Calipso, ‘la que oculta’, acogió a Ulises náufrago. La Odisea narra cómo lo amó y lo retuvo diez años- otros dicen siete, e incluso hay quien dice uno-, ofreciéndole en vano la inmortalidad. [...] Calipso habita una profunda gruta, que tiene varias salas, todas las cuales dan a jardines naturales, un

volvió a mirar igual? ¿No se fijó un color
como un extraño cúmulo de algas
en sus pupilas viejas?
[...]
La piel es vertedero de memoria
lo mismo que el poema. [...]
(Luque, 1998: 22)

Si Amalia Iglesias situaba la reflexión en el momento decisivo de la vuelta, Luque la sitúa en el momento clave del mito, que no es el regreso al hogar, sino el viaje que se precisa para llegar hasta él. La conciencia reflexiva de Luque guía al lector a partir de una secuencia binaria de interrogaciones retóricas que orbitan en torno a una misma cuestión, esencial y necesaria: la mutabilidad del ser humano. Con o sin respuesta y a pesar de que la piel sea “vertedero de memoria” el “reconocerse en los viejos espejos” seguirá siendo ardua tarea, con el inconveniente añadido del sinfín de máscaras acumuladas que han acabado por ocultar y diluir la esencia verdadera del sujeto. En ese sentido Penélope es una figura esencial y uno de los disfraces más utilizados por las poetisas como trasunto de su subjetividad. Alusión obligada a este respecto es la figura de Francisca Aguirre que, a pesar de situarse en una generación anterior a la elegida para este análisis, es de necesaria mención en tanto en cuanto ofrece en su poesía las claves de una revisión generacional que las poetisas y los poetas posteriores invierten o continúan³²:

bosque sagrado con grande árboles y manantiales que fluyen por el césped”.
(Grimal, 2008: 83)

³² Dos propuestas en uno y otro sentido son las de José Luis Puerto que identifica a toda la humanidad con la Penélope que espera (“SOMOS PENÉLOPE que espera/
En Ítaca al Ulises que soñamos./ Tejemos ilusiones en el cenit,/ Al ocaso la vida
destejemos”) (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 200) y la interesantísima
propuesta de Teresa Ortiz en “Ítaca”, poema construido a modo de diálogo a partir
de las voces de Penélope y Ulises en el que el héroe erige su discurso desde la
heroicidad de su hazaña y el cumplimiento de su promesa de retorno y una
Penélope que habla sobre el paso del tiempo, el devenir común de los días y la
reafirmación de su identidad: “Al igual que esta tierra he sido sólo un sueño/
Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella./ Yo fui Circe, Nausícaa... Ítaca no
existió. Tu vuelta me condena, al reino de las sombras./ Muertos los pretendientes

MONÓLOGO

Penélope: ¿te acuerdas
De aquel esfuerzo siempre desmentido?
¿Te acuerdas de aquel trabajo
puntual y minucioso
y siempre tan inútil?
[...]
¿Recuerdas esa historia de espanto,
tu paciencia delincuente
Penélope, recuerdas?
Era un tejido tan imposible como el tiempo:
Lo hiciste para cubrir aquellas tus heridas
Y para responder al miserable eco
Que golpeaba ya no sabes bien
Si sobre ti o dentro de ti misma.
Fue un manto de palabras
Inútiles y hermosas como son
Los hermosos consuelos que ahora
Me prodigas, Ulysses.
(Aguirre, 1972: 14)

La doble máscara tras la que se presenta el sujeto poético en la composición es esencial para aprehender su significado último. La voz de Penélope aparece desdoblada en un discurso sutilmente irónico y de carácter retrospectivo cuyo punto de llegada es Ulises pero cuyo punto de partida es el cuestionamiento desengañado de los derroteros que acabó tomando la vida. La presencia del arquetipo clásico, símbolo de la fidelidad femenina y parámetro para catalogar lo que tradicionalmente se consideraba como “una buena mujer” (la dedicada al marido y a los hijos, perpetuadora de buenas costumbres y comportamientos, como señala Nonato Almeida en su estudio sobre los arquetipos) se enfoca desde una perspectiva diferente en las generaciones posteriores a la de Francisca Aguirre, a pesar de que voces proponiendo planteamientos novedosos sean ya coetáneas a la autora alicantina. Aurora Luque menciona en este sentido

ya todo es como antes./ Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro./ Para mí serás siempre aquella que me espera,/ tejiendo mi regreso./ ¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja./ Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe./ Sí, mi nombre es Penélope.” (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 202, 203)

a Xohana Torres sobre la que escribe que “su Penélope simboliza el vuelco irreversible de ciertos mitos, el deseo de búsqueda y de indagación y la decisión de abandonar los casilleros patriarcales establecidos” (Luque, 2008: 73):

[...] Así falou Penélope:
“Existe a maxia e pode ser de todos”
¿A qué tanto novelo e tanta historia?
EU TAMÉN NAVEGAR
(Torres en Luque, 2008b: 75)

La diferencia esencial entre las dos propuestas es la forma en que los poemas se concluyen: Aguirre diseña una Penélope más o menos activa a lo largo del monólogo, entregada a una tarea –en soledad– que le permitirá sobrevivir venciendo el dolor de las “heridas” a pesar de la convivencia con ese persistente y “miserable eco”. Sin embargo, esta Penélope que sólo parece revelarse discursivamente no encara a Ulises en un contexto pragmático, aceptando a fin de cuentas “los hermosos consuelos” que recibe del marido en su retorno al hogar. En la reivindicación final de Torres se alza una voz activa que exige abandonar su rol tradicional para “EU TAMÉN NAVEGAR”. No se trata de convertirse en un nuevo Ulises, sino en emprender la travesía como una nueva Penélope³³ porque “existe a maxia e pode ser de todos”.

Otras poetas se autodefinen por oposición a estos personajes, creando entidades que se enfrentan a los modelos tradicionales *a priori*

³³ Sharon Keefe sugiere que “La revisión no se fija en las poderosas, sino en mujeres atrapadas en modelos patriarcales. Es como si las poetas para afirmarse a sí mismas necesitaran hacerles ver a las frágiles, a las pudorosas, a las pasivas, a las dependientes y silenciadas –y a los lectores– que ellas también pueden abrirse su propio camino. [...] En vez de sacrificar la riqueza poética y la autoridad pública de las imágenes, las poetas optan por la revisión, uniéndolas a una herencia femenina que autoriza la voz de las mujeres. Las poetas desvelan una identidad distinta a la que la imagen icónica representa por coerción”. (Keefe, 2007: 88, 89)

inamovibles. Para potenciar el nuevo papel de la mujer alejada del ese rol es necesario que se mantenga la visión arquetípica del personaje para que, basándose en un juego de contrastes, el nuevo discurso sea mucho más poderoso. Así ocurre con Inmaculada Mengíbar y su uso de Penélope, considerada como adversaria y no como trasunto:

COSAS DE MUJERES

Pero seamos realistas:
Penélope, cosiéndole,
No es más feliz que yo
Ahora mismo rompiéndole
La cremallera.
(Mengíbar, 1994: 23)

El título del poema, de alto contenido irónico, plantea en primera instancia una idea de “colectivo” de mujeres que se destruye inmediatamente con el planteamiento de las actividades dispares de los sujetos: una, la de Penélope, vinculada al tradicional modelo homérico en su tarea de hilandera; otra, con un importante componente erótico y una “alternativa argumental que nos sugiere la transparencia de un sujeto poético real” (Díaz de Castro, 2009: 78) se alza como un personaje activo que toma la iniciativa en el acto sexual reservando para Ulises el rol de objeto e invirtiendo, de este modo, la estructural tradicional de dominación masculina en el encuentro amoroso. En otro poema, siguiendo una línea reconocible en otras poetas de la promoción del 90, Mengíbar continúa utilizando la figura de Penélope como marco –desvirtuado- y contrapunto de su definición como mujer:

KARMA

En los últimos años,
Ulises y Penélope
Han realizado algunas visitas a una bruja:
Siempre salía yo.

Y por más que él negara cualquier cosa,

Me dice que Penélope
Se ha puesto como loca a restaurar las redes
Y a la vez a buscar apartamento.
Y que ahora es el fin.
Que por eso ha venido.

Cuando me lo confiesa,
Todo esto me deja no sé cómo, de pronto.
(Mengíbar, 1994: 31)

La desmitificación de la figura central (“Me dice que Penélope/ Se ha puesto como loca a restaurar las redes/ Y a la vez a buscar apartamento”) imprime una atmósfera de cotidianeidad potenciada por el uso de un lenguaje coloquial y el tono confesional (“Todo esto me deja no sé cómo, de pronto”) que acaba conduciendo al lector al meollo de una relación a tres bandas ubicada en el tiempo presente. La amenaza de independencia de Penélope –cansada de las infidelidades del esposo- anula el papel de patriarca atribuido secularmente a Ulises que, incapaz de afrontar el futuro en soledad, recurre en busca de consuelo a otra figura femenina. El rediseño de la figura de Penélope se inclina hacia la vertiente activa representada por una parte, en la preparación del inicio de la travesía y por otra en la emancipación económica y vital, simbolizada en el proceso de restauración de las redes, trasunto de la capacidad del personaje para ganarse el pan de cada día. La posición del sujeto poético, que antes de la resolución de Penélope ocupaba la posición de “la otra”, queda suspendida ante la inesperada reacción de Ulises: ¿podrá todavía definirse por lo que no tiene de Penélope?

El trío amoroso parece ser un filón inagotable y aparece de nuevo, cercano a Mengíbar en el tiempo y en la temática, en la poesía de Silvia Ugidos quien en 1997 escribe:

CIRCE ESGRIME UN ARGUMENTO

Si regresas Ulises
Encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
Penélope ojerosa

Que afanosa y sin saberlo
Le teje y desteje una mortaja
Al amor. Ella pretende
Aferrarse y aferraros a lo eterno.
Si regresas
Hacia un destino más infame aún
Que éste que yo te ofrezco
Avanzas si vuelves a su encuentro.
Más enemigo del amor y de la vida
Que mis venenos
Es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo.
(Ugidos en Rosal, 2006: 265)

Una vez más la máscara³⁴ se coloca sobre la faz de una mujer discursivamente muy capaz que se define por lo sórdido y por la incitación al “pecado”: “Quédate Ulises: sé un cerdo”, jugando además con el referente primigenio del mito (donde la maga Circe convierte en cerdos a parte de la tripulación que acompañaba a Odiseo) y la expresión lexicalizada, manejada en los contextos coloquiales. De nuevo se establece una relación interesante entre los personajes femeninos y masculinos: la figura de Circe se vincula a un espacio del imaginario colectivo muy arraigado en la tradición en el que se atribuye a la mujer el papel de bruja o maga; lo interesante en este caso es, sin embargo, que gracias a las artes nigrománticas de Circe queda en evidencia la esencia negativa de la identidad de Ulises que en su estado zoomórfico adopta la forma de un cerdo³⁵.

³⁴ Circe era la maga que habitaba en la isla de Ea, lugar al que Ulises y su tripulación llegaron tras la aventura en el país de los lestrigones. Circe acogió a los marineros ofreciéndoles un opíparo banquete, “pero tan pronto como han probado los manjares y bebidas, Euríloco ve cómo Circe toca a los invitados con una varita y los transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno, dícese, según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza” (Grimal, 2008: 107)

³⁵ Juan Antonio Olmedo escribe en “Arrepentido Ulises”: Creyéndolos humanos privados de su imagen/ te rogué que les dieras su primitiva forma,/ el eco de las risas, el sabor de las lágrimas,/ el gozo de la amable conversación nocturna/ brillando como hoguera que el temor ahuyentaba./ No quiero haber expuesto tantas veces la vida,/ que el dolor hizo larga, para ver en sus ojos/ dibujarse la burla o escuchar sus engaños./ Devuélveles, oh Circe, sus figuras de cerdos.

En contraposición a estos discursos que apelan al ejercicio del erotismo y que persiguen una resolución del episodio con saldo positivo para las protagonistas, Luque representa figuras revolucionarias que han superado su adicción a las pasiones que las atormentaban en la versión original de sus historias. Debe entenderse esta actitud en el marco de un renacimiento en el que la poeta evita que sus personajes caigan en los errores del pasado, liberándolos de sus miedos y apetitos destructivos. Así puede comprobarse con uno de los mitos “de pasión fatal”, el de Dido³⁶, que en los versos de Luque acaba desentendiéndose de su trágico final: “Y todo para qué, si en el fondo del sueño/ Dido pasa de largo”. En esta línea interpretativa escribe Díaz de Castro: “el uso de estos arquetipos [...] abre muchas posibilidades, [como] el desvío del significado original [...]. Al lector le queda la opción doble de recordar el mito y de enfrentarlo al sentido particular de los versos” (Díaz de Castro, 2009: 77). Así, el lector podría interpretar que esta Dido “pasa de largo” ante la concepción romántica del amor -como fuerza vencedora de la muerte- y anula asimismo la capacidad del sentimiento de construir –o destruir- el propio mundo, como ocurre en el mito con la Dido primigenia. Luque apuesta, en definitiva, por una visión renovada de la condición de la mujer mitológica que le sirve para reconstruir desde la raíz su imaginario poético³⁷; no

(Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 200)

³⁶ “La leyenda de Dido, reina de Cartago es conocida sobre todo gracias a la ‘novela de amor’ que Virgilio incluye en su *Eneida*” (Grimal, 2008: 137). Tras alcanzar Eneas las costas de Cartago, Dido lo acoge en su palacio y se convierte en su amante. Cuando la reina implora al héroe que permanezca con ella y el rehúsa, decide suicidarse.

³⁷ Josefa Álvarez señala: “Encontramos aquí una alusión a un episodio del libro VI de la *Eneida* en el que acompañado por la Sibila de Cumas, Eneas emprende viaje al más allá para visitar a su padre muerto, Anquises. Al final saldrá de los oscuros territorios del más allá por las puertas del sueño, *Hypnos*, hermano de la Muerte, no sin antes encontrarse con Dido en las ‘llanuras del llanto’ a las que llegan aquellos muertos que en vida sufrieran la dureza del amor. Cuando Eneas la encuentra, emocionado se dirige a ella sin que esta se digne a hacer más que clavar sus ojos en el suelo dándole la espalda. [...] Luque elige rescatar una parte del mito constantemente ignorado cuando la tradición literaria recupera la imagen de Dido. [...] Opta por concluir su poema con la imagen de una mujer que no se

obstante, la poeta no invalida los posibles beneficios que pueda reportar el amor y le reserva la función de allanar lo arduo de la travesía que conduce al hombre hasta la muerte. Una figura esencial en ese sentido es Ariadna³⁸. En “El Hilo infinito” escribe:

[...]
Imagina a Ariadna ajena al día,
compartiendo la ceguera, sintiendo la tensión del ovillo en
sus manos, sentada bajo el sol, los tirones, la suave
resistencia, la búsqueda iniciada desde su regazo. Cómo pone
el amor luces a un laberinto. Cómo inventa las redes que sujetan al
caos.
[...]
(Luque, 2007: 101)

El logro de la composición reside en la detallada y sensorial secuencia descriptiva en la que el amor que Ariadna profesa se convierte en las “luces” que permitirán a Teseo escapar del laberinto, metáfora de la existencia. Es interesante reparar en las imágenes que configuran la noción de amor (no especialmente recurrente en la poesía de Luque) y que convergen en una idea final donde éste se convierte en los pilares que sustentan “los laberintos” y “el caos” es decir, el espacio sinsentido de la vida donde los hombres se ven forzados a sobrevivir.

En otro poema titulado “Sin Ariadna” el final no es tan halagüeño, aunque se mantiene la reflexión sobre el poder del amor y todo aquello que se pierde si no se apuesta por él en el momento justo. Para la voz poética, el verdadero héroe no es el que vence a los monstruos de feroz naturaleza, sino el que “sacrifica” el desengaño acumulado por la experiencia de los años para perderse en el laberinto (ya sin guía, ya sin Ariadna) de un eros

deja conmovido por el llanto de su antiguo amante, sino que con indiferencia le da la espalda” (Álvarez, 2014: 119,120)

³⁸ “Hija de Minos y Pasifae. Cuando Teseo llegó a Creta a combatir al Minotauro, Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él. Para permitirle encontrar el camino en el Laberinto, la prisión del Minotauro, le dio un ovillo cuyo hilo fue devanado y sirvió para indicarle el camino de regreso. Luego huyó con él, a fin de escapar de la ira de Minos, pero no llegó a Atenas. En una escala en la isla de Naxos, Teseo la abandonó, dormida en la orilla”. (Grimal, 2008: 51)

que lucha contra el desgaste que el tiempo dispone sobre las cosas y los cuerpos:

SIN ARIADNA

[...]

Los verdaderos héroes
son tal vez los que venden la durísima
lucidez adquirida contra el tiempo
a cambio de un oscuro
filtro tal vez de amor o de locura,
los que en silencio, ya sin Ariadna
buscan el laberinto desmedido
y deshacen el mito con el arte
de quien sabe perderse
en el momento justo.

Esa antigua ternura conocida
no escogerá tu cuerpo –es demasiado tarde–
por laberinto.
(Luque, 1990: 24)

La tríada deseo-tiempo-muerte es fundamental en la poesía de Luque y en numerosas ocasiones se ve relacionado con la verdad del mito y con los disfraces que proceden de esta esencia. Ocurre con Ariadna, con su hilo y Teseo y se da también con Pentesilea. El sujeto vuelve a reconocerse aquí en la figura masculina, la de Aquiles, quien en estilo directo enuncia:

PENTESILEA

[...]

-Qué dulcemente amargo el sabor insensible
de la noche contigo, oh Amazona.
La fruta de tu aliento, tibia y dulce
No pude ya morder: un dios cambió los dados, y la
muerte
anticipó su turno en la escalera
de la vida perfecta de los héroes.
[...]; sólo al darte la muerte
me devolvió tu cuerpo su perfume de sombra
y sólo he alcanzado, del amor, la belleza
altiva de su cumbre en brazos de la nada.
(Luque, 1990: 67)

Igualmente recurrente es la idea nihilista que aniquila el amor (“EN la cima, la nada/ Pero todo se arriesga por la cima/ del amor o del arte” escribiría en *Problemas de doblaje* (1990)) pero gracias a la que paradójicamente se desvelan las verdaderas esencias de los afectos, a fin de que el sujeto poético acabe “alcanzando, del amor, la belleza/ altiva de su cumbre”. La anécdota que se poetiza en el poema hace referencia a un episodio de la mitología que Grimal aclara de la siguiente manera:

Pentesilea es una Amazona, hija de Ares. [...] A la muerte de Héctor, Pentesilea había acudido en auxilio de Príamo, al frente de un contingente de amazonas. [...] Ante Troya se distinguió por numerosas hazañas, pero no tardó en sucumbir a manos de Aquiles, que la hirió en el seno derecho. Pero al verla caer tan hermosa, Aquiles se enamoró de su víctima. (Grimal, 2008: 421)

El poema es, pues, la reelaboración de un lugar común especialmente extendido en la tradición literaria: el par Eros-Thanatos como dos caras de la misma moneda. El personaje vencido por sus circunstancias, hecho que doblemente se reconoce en el poema en la amazona y en el propio Aquiles imprime una atmósfera de pesimismo que se detecta en otras composiciones de Luque, aunque se plantee como algo más que la decepción personal o la crisis del individuo: es posible incluso que pueda cambiar el rumbo de la Historia y la verdad subyacente en los mitos. Así lo plantea en una serie de textos en prosa pertenecientes a la *Metamorfosis incesante*, cuyo personaje central es Europa³⁹. En “El color vehemente” se lee: “Sudor y helado salitre irían disolviendo la memoria de Europa”. Y de nuevo, la reflexión sobre el lenguaje: “Quién sabe si obligamos al mito cada tarde a no nacer” siempre unida al deseo: “Europa, Zeus, mar. Es decir, miedo, deseo, infinito. Es decir, pánico, ardor, serenidad marina. El deseo es

³⁹ Hija de Agenor y Telefasa, Europa fue una de las amantes de Zeus. Metamorfoseado en un toro blanco, el dios secuestró a la joven y, adentrándose en el mar, llegaron a Creta donde mantuvo relaciones sexuales con ella.

un toro nómada sobre el mar” (Luque, 1996: 21). En su reflexión sobre Europa, la táctica fundamental es mostrar la cara desconocida del mito⁴⁰, elaborar un acercamiento alternativo que pone del revés las estructuras básicas que lo han soportado durante siglos. Monserrat Roig escribe:

Surge una manera diferente de ver a Circe, a Calipso o Atenea, diosas reducidas luego a Hetarias; Nausica, Arete, Penélope o la vilipendiada Clitemnestra, [...]. Existieron, sí ¿pero fueron así realmente? Nunca lo sabremos. Hay que reinventarlas (Roig, 1984: 10, 11)

Luque reinventa a Europa desvelando *su otro* deseo, el verdadero:

Europa no siguió nunca al toro. Hasta ese instante había asido sus cuernos resplandecientes con una rabia instintiva, pero advirtió de pronto que sus palmas, sudorosas, podían resbalar y liberarla del terror de aquel viaje. Su cuerpo, hinchado y envuelto en jirones, lo depositaron las olas en una playa ornamentada con tan abrumadora soledad: la soledad de la otra cara de los mitos, la de la narración en germen que no alcanza lenguaje. (Luque, 1996: 20)

3.1.3. COMPRA Y VENTA DE PALABRAS: LA REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA

Otro punto coincidente entre Luque y los autores de su generación es el modo en que se habilitan los espacios propicios para estas renovadas figuras mitológicas, en los que el desengaño y la ironía son fecundos sustratos. Se trata, por ejemplo, de elementos claramente identificables en la serie titulada “Anuncios”, formada por seis secuencias breves, de las cuales cuatro están construidas alrededor de una referencia mitológica: Sísifo, Ícaro, el Minotauro⁴¹ y Pasífae:

⁴⁰ Una propuesta similar se halla en el teatro español actual con la obra de la dramaturga Diana de Paco Serrano llamada *Polifonía* (2009) en el que cuatro heroínas clásicas, entre las que se encuentra Penélope y Clitemnestra, narran ante el público su versión de los hechos.

⁴¹ Revendo laberintos/ usados, muy confusos./ Se garantiza pérdida total/ por siete u ocho años./ Si no queda contento, / reembolsamos el hilo de Ariadna. (Luque, 2003: 50)

Vendo toro de Dédalo.
Discreción. Quince días
De frenético ensayo.
Se entrega a domicilio.
Se adapta a todo tipo de orificios.
(Luque, 2003: 50)

Este anuncio, a medio camino entre la sección de contactos y el *Segunda mano*, es una de las composiciones más destacadas del poemario. Al hecho de hacer público (aunque con “discreción”) el ejercicio sórdido de Pasífae⁴² debe añadirse una observación aún más provocativa: la intención de presuponer que a más de uno (a más de una, además de a Pasífae) podría interesarle tal práctica zoofílica: al fin y al cabo “se adapta a todo tipo de orificios”. La intención básica que subyace en estos poderosos seis versos concentra sus esfuerzos en dos direcciones: renovar el vigor del mito trasladándolo al tiempo presente y provocar al lector a partir de un planteamiento normalizado de una práctica condenada durante siglos. Otro poema esencial de esta serie de “Anuncios” es el siguiente:

Vendo roca de Sísifo,
añeja, bien lustrada,
llevadera, limada por los siglos,
pura roca de infierno.
Para tediosos y desesperados,
amantes del absurdo
o para culturistas metafísicos.
Almohadilla de pluma para el hombro
sin coste adicional.
(Luque, 2003: 51)

De nuevo el engranaje irónico de Luque se muestra en este brevísimo poema⁴³ que contiene las claves de una reflexión sobre lo que tiene de

⁴² Esposa del rey Minos de Creta, instó a Dédalo para que construyera una carcasa semejante a una vaca para ocultarse en ella y gozar sexualmente de un toro del que se había enamorado. De tal unión nació el Minotauro.

⁴³ Merece la pena citar un poema de Amalia Bautista en el que convergen el personaje de Sísifo y un personaje femenino que bien podría ser Penélope o

disparatado la existencia. Los adjetivos que se acumulan a lo largo de la estrofa apuntan además al carácter absurdo de los castigos de los dioses sobre los hombres, sólo aptos para “tediosos/ desesperados o culturistas metafísicos” que puedan lidiar con el peso de unos correctivos sin sentido a los ojos del sujeto poético. Interesa también el personaje de Sísifo por el motivo por el que recibió su castigo y que tiene que ver con el desafío a la muerte (o en una línea más luqueana: el gusto por la vida). Recorro a la reflexión de Albert Camus para ilustrar el caso:

Si se ha de creer a Homero, Sísifo era el más sabio y prudente de los mortales. No obstante, según otra tradición, se inclinaba al oficio de bandido. No veo en ello contradicción. Difieren las opiniones sobre los motivos que le llevaron a convertirse en el trabajador inútil de los infiernos. [...] Homero nos cuenta también que Sísifo había encadenado a la Muerte. Plutón no pudo soportar el espectáculo de su imperio desierto y silencioso. Envió al dios de la guerra, quien liberó a la Muerte de las manos de su vencedor. Se dice también que Sísifo, cuando estaba a punto de morir, quiso imprudentemente poner a prueba el amor de su esposa. Le ordenó que arrojara su cuerpo insepulto en medio de la plaza pública. Sísifo se encontró en los infiernos y allí, irritado por una obediencia tan contraria al amor humano, obtuvo de Plutón el permiso para volver a la tierra con objeto de castigar a su esposa. Pero cuando volvió a ver el rostro de este mundo, a gustar del agua y del sol, de las piedras cálidas y del mar, ya no quiso volver a la oscuridad infernal. Los llamamientos, las iras y las advertencias no sirvieron de nada. Vivió muchos años más ante la curva del golfo, la mar brillante y las sonrisas de la tierra. Fue necesario un decreto de los dioses. Mercurio bajó a la tierra a coger al audaz por el cuello, le apartó de sus goces y le llevó por la fuerza a los infiernos, donde estaba ya preparada su roca. Se ha comprendido ya que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada. Es el precio que hay que pagar por las pasiones de esta tierra (Camus, 1985: 57)

Ariadna: UNA VEZ conocí a un tipo tan raro/ que todavía lo recuerdo. Dijo/ que estaba condenado de por vida/ a soportar el peso de una enorme/ piedra sobre sus hombros, y que nunca/ lograría llevarla a su destino./ Me contuve las ganas de decirle/ «¿y qué crees que hago yo con estos hilos?» (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 117)

El castigo de Sísifo⁴⁴ es la base asimismo de otros poemas que se detienen, no de forma tan irónica como lo hace Luque sino más bien en un tono de pesimista resignación, en estas cavilaciones sobre los “esfuerzos despeñados” de los hombres. Juan Vicente Piqueras escribe en su “Sísifo sin embargo”:

Es triste que el destino de un hombre sea Sísifo,
que hayamos de llevar sobre los hombros
la misma piedra siempre, que parece
ya nuestro pensamiento, y tropecemos
en ella tantas veces como vidas
quisiéramos tener y sin embargo.
Es triste trepar riscos cargados de razón
y dejarla caer al alcanzar la cumbre
para después volver al mismo error
un día y otro, como el alma al vicio,
condenados a ser, sedientos, quienes somos:
quienes quisimos ser y sin embargo.
Es triste repetirse como la misma historia,
dar vueltas a la noria, día y noche,
moliendo una manera de ser y de mirar
que te lleva a sufrir y a hacer sufrir.
Llevo mi piedra en mí, mi pensamiento,
y dentro yo, esperando ser tallado,
esculpido, salvado y sin embargo.
(Conde Parrado & García Rodríguez, 2005: 222)

Otro personaje recurrente en el imaginario artístico es Ícaro al que se recurre cuando la intención es representar las ansias de infinito de los humanos y su incapacidad para conseguirla. Ícaro es el personaje central del siguiente anuncio:

Alquilo alas de Ícaro
adaptables, elásticas.
Imprescindible curso de suicida,
máster de soñador
o currículum roto de antemano
(Luque, 2003: 50)

⁴⁴ Para castigar su astucia y atrevimiento los dioses castigaron a Sísifo a empujar eternamente una roca de gran tamaño pendiente arriba, que caía una vez alcanzada la cima.

La figura de Ícaro es esencial en la poesía de Luque y alcanza especial relevancia en su poemario titulado *Camaradas de Ícaro* (2003) porque, tal como ella aclara

Todos los poetas somos, de alguna manera, camaradas de Ícaro: fabricamos nuestras alas con las partículas doradas que flotan sobre las horas de placer, las briznas vívidas de los asombros de la infancia, las palabras “sacudidas por latidos” o las palabras erosionadas; los deseos preparan sus rutas favoritas y el poeta busca, en su vuelo sin retorno, esa otra luz que nos obliga a pagar facturas de abismo. Los huesos del Ícaro que son uno y todos los poetas “contienen viejas alas refugiadas”, “transferencias de vuelos” y sueños migratorios. (Luque, 2008b: 34).

Ícaro se vincula a una concepción poética esencial en Luque⁴⁵ que arraiga también en la tradición clásica y que se anunció con Sísifo: los casos de *hybris*. Son dos los poemas que lo tratan de forma explícita a lo largo de su obra, “Hybris” en *Problemas de doblaje* (1990) y “Nuevo caso de Hybris” en *Camaradas de Ícaro* (2003) y otros tantos que recuperan el tema a través del mito. En la *Enciclopedia Británica* se aclara que *Hybris* (los romanos la llamaron *Petulantia*) fue la diosa o *daimon* de la insolencia, el comportamiento violento, el desenfreno, el orgullo temerario, la arrogancia y el comportamiento escandaloso en general. Esopo cuenta en las *Fábulas* que

Los dioses se estaban casando. Uno tras otro, todos se iban emparejando, hasta que por fin le llegó el momento a Polemos (la Guerra) el último de los solteros. Hybris (el orgullo temerario) se convirtió en su mujer, puesto que era la única que quedaba sin marido. Se dice que Polemos amó a Hybirs con tal abandono que todavía la sigue dondequiera que vaya. Así que no dejéis que Hybris llegue a las naciones o ciudades, sonriendo con cariño a las multitudes, porque Polemos (Guerra) vendrá justo detrás de ella. (Esopo, 1960: 319)⁴⁶

⁴⁵ Para un estudio detallado remito al artículo de Josefa Álvarez “Tradición clásica en *Camaradas de Ícaro* de Aurora Luque: el recurso al mito”, *ALEC*, 2009, Vol.34, nº 1, pp. 5-24

⁴⁶ La traducción es mía y parte del texto original en griego y de una traducción en francés incluidas ambas en la edición de Émile Chambry de las *Fables* de Esopo.

Los clásicos utilizaron el concepto no sólo en el espacio mitológico sino también con efectos socialmente prácticos y sus diversos matices, en última instancia, dejaron de ser meramente circunstanciales. Existen esencialmente tres definiciones que detallo a continuación: la primera es la de Fisher, en su libro *Hybris. Estudio de los valores del honor y la vergüenza en la Antigua Grecia* (1992), donde se define *Hybris* como el hecho de cometer actos intencionadamente ofensivos, actos que deliberadamente infligen vergüenza y deshonor en los otros. La segunda corre a cargo de MacDowell en *Demóstenes, Against Meidias* en la que se defiende que la *hybris* no implica necesariamente una víctima o un acto de deshonor; su esencia, sin embargo, reside en el “auto-indulgente disfrute del exceso de energía” (Cairns, 1996: 1); la tercera es la propuesta por Dickie en el libro que edita con Gerber titulado *Greek poetry and philosophy*, según la que la *hybris* es esencialmente un exceso de confianza o presunción y como resultado uno no reconoce las limitaciones o precariedades de la condición humana. Ahora se considerará esta tercera acepción, la más popular y la que en esencia ha llegado hasta hoy, aunque aspectos de las otras dos se reconocen en ésta⁴⁷.

⁴⁷ Lo cierto es que es un término que sigue causando sensación. No sólo se han apropiado de él en el ámbito artístico-literario, si no también en el político, quizá recuperando de alguna forma lo que ocurría en la cultura clásica. Por ejemplo, uno de los casos que tuvo mayor repercusión fue la publicación de *En el poder y en la enfermedad. Enfermedades de jefes de Estado y de Gobierno en los últimos cien años* (Trad. María Córdor, Siruela, 2010) de David Owen, médico especializado en psiconeurología y también político (fue miembro de la Cámara de los Comunes durante 26 años). Proponía en el volumen lo que él mismo bautizó como “Síndrome de Hybris”, que según su estudio, afecta a todos los individuos que reúnen en sus manos una considerable cantidad de poder. La idea es tan vieja como el poder mismo y así se leen en los periódicos diagnósticos irremisibles no ya de políticos desaparecidos sino de algunos que siguen ejerciendo el poder como Rajoy (http://www.eldiario.es/zonacritica/Rajoy-atrapado-Hybris_6_10908922.html) o Cristina Fernández de Kirchner (<http://www.lanacion.com.ar/1625855-nelson-castro-a-cristina-se-va-a-curar-del-sindrome-de-hubris-en-el-2015-cuando-deje-el-poder>) según consta en artículos de varias publicaciones nacionales e internacionales.

Uno de los poetas que se encamina en esa dirección es Abelardo Linares (Sevilla, 1952)⁴⁸ y el acto de *hybris* que versifica está vinculado a la figura de Orfeo. El poema “Orfeo” relata posiblemente el episodio mejor conocido del personaje: cuando su amada Eurídice muere, se le concede acceder al Hades, el mundo de los muertos, para recuperarla. La condición es que no debe girarse para comprobar si Eurídice le está siguiendo en el camino de retorno al mundo de los vivos, porque eso supondría perder para siempre la posibilidad de devolverla a la vida. En el poema, que inicia con el verso “Por celeste favor penetré en el Hades” se versifica el recorrido del personaje por el inframundo, por los espacios con “el suelo de ceniza, el aire raro” hasta que encuentra a Eurídice y se dirigen ambos hacia la superficie. Justo entonces, Linares hace incurrir a su personaje poético en la *hybris* cuando “cerca ya de las puertas, la mirada volví inconsciente atrás”.

ORFEO

[...]

O acaso es que yo quise en el instante
mismo de mi triunfo, confirmarme
en mi poder negando todo límite
y toda prohibición. Envanecido
de alcanzar sólo lo que los dioses logran,
no creí suficiente recompensa
rescatar a lo amado, aún faltaba
que mis ojos felices contemplasen
ese oscuro dominio.

[...]

(Conde Parrado & García Rodríguez, 2005: 174)

Tradicionalmente, el mito de Orfeo no se ha relacionado con la soberbia: el personaje no volvía la mirada, como dice Linares, para “alcanzar sólo lo que los dioses logran” si no por miedo o desconfianza sin

⁴⁸ En *el hacha y la rosa: tres décadas de poesía española*, José Pérez Olivares indica que “Abelardo Linares forma parte de una generación poética que dio a la lírica española un nuevo sesgo: el del «retorno a la tradición», y más particularmente a la *tradición clásica*, según palabras de Luis Antonio de Villena” (Pérez Olivares, 2010: 49).

que ello fuera un desafío directo a los dioses. ¿Por qué entonces el poeta sitúa a Orfeo en esta tesitura? Porque el Orfeo exquisito de Linares representa el espíritu ávido del saber vetado al hombre con el que secularmente se ha representado al poeta.

Otro autor interesante a este respecto es Aníbal Núñez (Salamanca 1944-1987) y su composición de tintes cernudianos titulada “Anónima defensa de Narciso” en la que se versifica la identificación del autor con el personaje mitológico. El poeta, defensor de la belleza, elabora a lo largo de cinco estrofas el mito de Eco y Narciso para acabar confundiendo su voz con la del personaje y enfrentarse directamente a la divinidad: la voz lírica inquiera, por ejemplo, “qué culpa tuvo/ de enamorarse de su simetría”, dejando implícito el sinsentido que reside en el castigo infligido al personaje. Ante esta tesitura, se alza una voz desafiante en la última estrofa:

ANÓNIMA DEFENSA DE NARCISO

[...]

Los dioses se equivocan. Son injustos.
No los temo. Que vengan con su enorme
muestrario de castigos. Nada pueden
hacerme: soy palabra inexpugnable,
voz inmortal contra los dioses mudos,
dueños de todas las floristerías.
(Conde Parrado & García Rodríguez, 2005: 199)

Las propuestas de Linares y Núñez se sitúan en la línea de algunas de las de Luque al demostrar ser partidarias de una idea de poeta moderno arraigado en la tradición pero libre de las exigencias de los dioses. Se trata de personajes que se salen

del surco preestablecido, [que] “delira[n]”, en sentido etimológico. Ay del poeta que no haga suya la tentación de ir más allá, más alto, a las afueras –allí donde todavía no están los nombres fijados sobre las cosas-, al otro lado de las palabras y de las convenciones de su lengua Ícaro convierte el riesgo en gozo insolente. Se trata de una

búsqueda que no consiente cálculos previos. De ahí la alta probabilidad de catástrofes “en la cima, la nada...” (Luque en Almuzara, 2004: 47)

De ahí la necesidad de un “currículum roto de antemano”, que es coherente con un modelo en el que Luque ve condensados los rasgos esenciales del poeta del siglo XXI y cuya tarea es, entre otras, la de la renovación de un lenguaje poético que le sea válido en su momento histórico. En un poema fundamental titulado “Camaradas de Ícaro (I)” la autora confiesa que precisamente los materiales que componen sus alas particulares (aquellas que le permiten “ir más allá, más alto, a las afueras”) son “las horas placenteras”, “los cuerpos entregados”, “los asombros de la infancia” y –lo que interesa ahora– “las palabras sacudidas por latidos/ o palabras huyendo de sí mismas”:

CAMARADAS DE ÍCARO (I)

El frescor de aluminio de los mares,
el humo denso y verde de los prados,
la ciudad reducida a cuentas de ámbar
sobre un fondo oscurísimo,
las nieves nebulosas, los silencios,
la ebriedad del vacío perforado.

-No fabriqué con cera mis alas clandestinas.
Fueron otras sus sustancias. Puse los embriones
del tiempo detenido,
la minúscula arena de oro que mojaba
las horas placenteras,
la avaricia que supo custodiar
el olor de los cuerpos entregados
y el juego de las noches,
briznas de los asombros de la infancia,
palabras sacudidas por latidos
o palabras huyendo de sí mismas
con su erosión a solas
- esas cosas que archivan los poetas.
Pregunté a mis deseos sus rutas favoritas,
dejé que prepararan su equipaje.
Gastar en otra luz
aunque pase la vida, vigilante,

su factura de abismo. Conocer la región
en que los laberintos se destejen,
donde pueda el Deseo
firmar un alto el fuego con la Muerte.
(Luque, 2003: 7)

“Camaradas de Ícaro (I)” inaugura el poemario homónimo sobre el que la autora señala:

Camaradas de Ícaro, mi penúltimo poemario, fue concebido como un atlas del mundo subterráneo. Se distribuye en cuatro secciones: “El Leteo está contaminado”, “Pies mojados en campo de asfódelos”, “Los dientes de Cerbero” y “La hierba del Elíseo”. O sea: las impurezas de la memoria, la embestida del amor contra la muerte, los desgarros del fracaso y los homenajes a poetas camaradas. Lo abren y cierran dos poemas con el mismo título, el mismo del libro (Luque, 2008b: 34)

En este poema y en “Camaradas de Ícaro (II)”, siguiendo a Josefa Álvarez, “Luque asimila el yo poético a un ‘aspirante a Ícaro’” (Álvarez, 2009: 8) a través del que reflexiona sobre el poder de la poesía, la palabra y el deseo para “firmar un alto el fuego con la Muerte” y donde acaba por concluirse que la poesía es el continente de las experiencias filtradas del poeta, que acabarán en última instancia confundidas con “el mar [donde] le esperaba la belleza/ su séquito de insomnios”. En esta reflexión sobre el lenguaje no únicamente Ícaro le sirve de metáfora: también Pandora, se ha visto ya, con la que no sólo la capacidad del lenguaje queda revisada, sino el mito original, la génesis y el origen del papel de la mujer en la historia. Las máscaras que viste aquí Luque representan –y es comprobable con “Aviso de correos” pero también con “Desolación de la sirena” y con las consideraciones sobre Ícaro- la más pura identidad del poeta como artesano del lenguaje, ocupado en averiguar “en el laboratorio ficticio de la noche/ la tensión entre vidas y palabras”. Estos personajes revolucionarios marcan la relación del sujeto lírico con los dioses paganos, que se justifica en un entramado complejo y de carácter pendular donde se alternan los casos de *hybris* que se han documentado con las letanías de una voz –sólo-temporalmente suplicante. En efecto, cuando el sujeto lírico se encuentra

ante un callejón sin salida marcado por las dinámicas del paso del tiempo o la incapacidad de dominar el lenguaje, apela a los dioses para que allanen el camino (a pesar de que a la voz del poeta no se le vaticine un final halagüeño, puesto que se la hermana a menudo con la maldición vertida sobre Casandra⁴⁹: la capacidad de ver y manifestar lo que nadie es capaz de reconocer, lo que nadie creerá nunca):

HIMNO

-Afrodita Calógera⁵⁰, dale hermosa vejez a tanto vértigo,
a este fluir sinónimo de sed;
dime qué danza enhebro a tu sonrisa
si ya no espero al mar: no insinúa ni enseña,
como acaso el amor nada le enseña al tiempo:
una altísima ola de turquesa encendida
con un vigor de danza incomprensible.
No he hallado palabras. Solamente
Un flujo de sonidos desahuciados.
(Luque, 1994: 58)

El inicio de la estrofa contiene la guía para comprender el contenido de este himno dirigido a Afrodita, a la que insta como “Calógera” (con nuevo epíteto inventado por la autora), es decir, ‘la de la hermosa vejez’, significado que se desvela en el sintagma inmediatamente posterior. Aparecen en la plegaria el paso del tiempo, la conciencia de envejecer, el elemento acuático como representación del deseo y un sujeto poético

⁴⁹ Tal como se lee en su “Veredicto de Casandra” [...] Hay amor de cenizas unidas en la tierra/ y nadie se da cuenta./ Hay otro amor de puras intuiciones/que se rozan dichosas y sólo el aire sabe”. Rikardo Arregui, por su parte, reflexiona sobre ella en su poema “Casandra” en cuya primera estrofa se lee: “Entre las mil crueles maldiciones/ que relata la mitología antigua,/ la que sufrió Casandra es la más terrible/ en mi opinión: saberlo todo del futuro;/ rodeada de amargos presagios en cualquier lugar,/ contemplar en sueños los dolores que están por venir,/ contar lo visto a las gentes/ sin que nadie pueda creerlo, sin poder convencer a nadie”. (Conde Parrado & García Rodríguez, 2005: 222)

⁵⁰ Calógera es asimismo una recóndita playa situada en la isla de Samos, aunque no he conseguido encontrar más relación que una breve referencia sobre la prostitución sagrada de las sacerdotisas en el Templo de Afrodita –adorada allí bajo dos nombres: *Afrodita de los rosales* y *Afrodita de los pantanos*- y de prácticas rituales dirigidas a la fertilidad.

aturdido por la falta de correspondencia entre el deseo y la realidad; lo esencial, sin embargo, son sus versos de cierre explícitos y reveladores: “No he hallado palabras. Solamente/ Un flujo de sonidos desahuciados”. Se incide, pues, en la reflexión sobre el lenguaje y la incapacidad del poeta para asir la verdadera esencia de la realidad y transmutarla en palabras para el poema. Luque reconcilia su composición en el tiempo con otros himnos⁵¹ que igualmente apelan el favor de Afrodita para recibir “un canto que mueva a deseo”:

Voy a cantar a Citerea, nacida en Chipre, la que concede a los mortales presentes gratos como la miel. En su deseable rostro hay siempre una sonrisa. Y deseable es también la flor que lleva sobre sí. Salve diosa protectora de Salamina, la de hermosas construcciones, y de toda Chipre. Concédeme un canto que mueva a deseo, que yo me acordaré también de otro canto y de ti. (Anónimo, 1978: 217)

Como si una vez agotadas todas las armas (y todas las palabras e ingredientes del laboratorio) sólo los dioses tuvieran la clave exacta de la poesía y su misterio.

⁵¹ Para establecer la diferencia entre los himnos homéricos y los órficos y ampliar la información sobre las estructuras propias de cada uno, consúltese la introducción de Alberto Bernabé a *Himnos homéricos* (Madrid, Gredos, 1978).

3.2. EL AURIGA PLATÓN: FILOSOFÍA Y GRECIA

3.2.1. DE LA “MITOLOGÍA PERSONAL”

El lector fiel a los versos de Luque suele estar familiarizado con los cuatro ejes esenciales en torno a los que la poeta construye su poesía: el deseo, el tiempo, la reflexión metapoética y el mundo clásico. Los dos primeros, quizá los tres, son temas atendidos en la producción de la mayoría los poetas modernos en algún momento de su trayectoria. Deseo y tiempo aparecen en todas sus formas y plenitudes y la reflexión sobre la poesía ocupa su lugar en el momento en que el poeta se plantea indagar en las bases de su escritura. No ocurre así con el cuarto de los temas, que es en Luque esencial. Josefa Álvarez señala incluso que “es sólo desde esta perspectiva de la ‘tradición clásica’ desde la que podremos ahondar en la interpretación de una obra que, desde sus comienzos, se vincula abiertamente a ella” (Álvarez, 2009: 5). Ya se ha visto que el mundo clásico en su poesía aparece desde el primer poemario y junto con los otros tres asuntos, erige un quehacer poético que se cifra en las múltiples combinaciones de las cuatro nociones. Lejos de caer en la repetición o el simplismo, el logro de Luque consiste en ofrecer una visión novedosa e insólita, huyendo de la réplica fácil de unos temas que le garantizan el aplauso de la crítica. Deseo –amor, en ocasiones- tiempo, metapoesía y el mundo clásico lejos de aparecer aislados se presentan como un conglomerado que se confecciona interrelacionado incluso en las composiciones más breves y de expresión más condensada. Y todo ello, las más veces, se da volviendo la mirada a “un ámbito de experiencia urbana y posmoderna” (Andújar Almansa, 2002: 5) en el que le es propicio diseñar una verdadera “mitología personal” (Andújar Almansa, 2002: 5) cuyo punto de partida es el referente conocido y compartido pero que deviene al final historia privada y referente intransferible. Uno de los referentes que le

permite a Luque reflexionar sobre los cuatro elementos señalados es Platón, de quien la autora hereda las cualidades del concepto de Belleza que perseguirá su poesía desde los inicios.

3.2.2. LAS PASIONES INTEGRADAS: PLATÓN Y EL MITO

En uno de sus estudios sobre Safo, Aurora Luque incluye una cita de Gilbert Highet referida a Pierre Louÿs que, a mi parecer, condensa igualmente la clave de su tarea poética: “cada época halla en los clásicos lo que desea” (Luque, 2008b: 124). ¿Qué halla Luque en los clásicos? Lorenzo Oliván propone acertadamente que “los poemas de Aurora Luque no cesan de trazar fértiles correspondencias con el pasado clásico y con la tradición más actual, y jamás se perciben como manierismos exhibicionistas, sino como un diálogo intenso en la sombra para iluminar la propia voz” (Oliván, 2003: 13). Si se acepta la idea de que Luque busca establecer ese “diálogo intenso en la sombra” debería presuponerse igualmente que el mito incorporado pasa por el tamiz de la conciencia para rediseñar sus significados en el poema. Luque lo consigue bien desde la incorporación explícita y casi literal de versos de poetas clásicos (en los próximos capítulos se verá que ocurre así con Catulo en la *Siesta de Epicuro* (2008), por ejemplo) que suele luego versionar libremente; bien con el uso de mitos y personajes reelaborados a la luz de una poética actual (Ícaro, Pandora, Sísifo, Pasífae, como ha podido leerse); bien recurriendo a los sustratos filosóficos y literarios como ejes del poema (Epicuro u Horacio). Precisamente, este uso variado y la calidad del resultado justifican la inclusión de Luque en estudios específicos sobre la influencia clásica en la poesía contemporánea⁵² o en antologías sobre el mismo asunto (considerablemente prolíficas en los últimos tiempos) entre las que destaca

⁵² Especialmente remarcable es el trabajo de Díaz de Castro: Francisco Díaz de Castro (2010): “La tradición clásica en la poesía española reciente” en *Poesía española posmoderna*, ed. M^a. Ángeles Naval Visor, Madrid, pp. 63-100.

Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica, publicada por la Cátedra Miguel Delibes en 2005. Curiosamente, en aquellas otras en que el tema clásico no es el motor de la antología, los poemas que de ella se seleccionan habitualmente pretenden resaltar esta incorporación de lo clásico como rasgo distintivo de su obra y es igualmente el aspecto que más repetidamente se celebra de su poesía y su poética, como queda demostrado en el título de numerosos artículos o entrevistas: “Las Grecias invitadas” de José Andújar Almansa, “Aurora Luque. El fervor de Grecia” de Juan Carlos Palma, “El salto de Léucade” de María Victoria Atencia o “La luz de Grecia sobre Aurora Luque” de Juan Antonio González Iglesias entre otros.

Un ejemplo esencial para entender los diferentes usos de lo clásico en la poesía de Luque se encuentra en la inclusión de las teorías de Platón y su imaginario. Una de las primeras referencias⁵³ aparece en su segundo libro *Problemas de doblaje* (1990), en un poema titulado “Las cigarras” en las que se describe la característica básica de los poetas:

LAS CIGARRAS

EDAD de luz y yedra.
Las cigarras –Platón lo dejó escrito-
no eran sino hombres que sólo el canto amaban;

la vida, para ellos, un poema diáfano
alzado hacia los astros por la lira y sus voces.
Sin agua ni alimento, la muerte iba cortando
el tallo melodioso de los cuerpos
sólo al canto nacidos... Y las Musas,
piadosas con el Arte,
acordaron de nuevo inflamar tal locura
en el cuerpo ligero del insecto.
(Luque, 1990: 37)

⁵³ Josefa Álvarez señala que la primera referencia se encuentra en el último poema de Hiperiónida (1982) titulado “Los cantos de Eurídice”: “Se trata de unas líneas del Fedro, en las que leemos: ‘Los mayores bienes nos han llegado a través de la manía’ (244 a). La manía o locura la infunden las musas, según Platón, en un alma impecable a la que empujan hacia el canto y la poesía, sigue diciendo el filósofo en el mismo diálogo (245 a). (Álvarez, 2013: 71, 72)

El poema se ubica en el conjunto de una serie de composiciones de claras referencias a lo clásico (“Hiporquema”, “Del oráculo falso” o “Réplica de Adonis desde la muerte”) agrupadas todas ellas en la segunda parte de las tres que componen el libro bajo el también significativo marbete “El mito de las edades”. “Las cigarras” se construye en torno a la idea básica que identifica poesía y vida: ambas nociones fusionadas impulsan a “esos hombres que sólo el canto amaban” a un espacio superior (“hacia los astros”) desde donde puede aspirarse a la contemplación de la Belleza en su esencia real y no en una simple copia figurada. La entrada privilegiada a este espacio del conocimiento viene dada precisamente por la dedicación total al arte de unos “cuerpos/ sólo al canto nacidos” que incluso una vez aniquilados por la muerte, reciben como recompensa la continuidad de un canto que no cesa. Transcribo a continuación el fragmento del diálogo platónico en el que se describe la metamorfosis, precisamente el motivo que Luque versifica:

Se dice que estos animalillos fueron antaño hombres de los que hubo antes de que nacieran las musas; y que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo. De éstos nació después la raza de las cigarras que recibió como don de las musas el de no necesitar alimento; el de cantar, desde el momento en que nacen hasta que se mueren, sin comer ni beber; y el de ir después de la muerte a notificarles cuál de los hombres les rinde culto y a cuál de ellas. (Platón, 2003: 236, 237)

En el tratamiento del mito subyace una reflexión sobre la vida y el arte que es en realidad la esencia temática de la composición y que ya apareció líneas atrás en “Nuevo caso de Hybris”: vida y arte y muerte son cuestiones de causa-efecto en todo aquel que se entrega al fervor de la creación. En este sentido y complementando el hecho de que el arte es el medio para que el mortal acceda al conocimiento de la Belleza, debe traerse a colación la idea de que el arte es igualmente el símbolo de lo eterno –*Ars longa, vita brevis*–, la única forma de permanencia en un tiempo

cuyo paso es precisamente lo que nos hace desaparecer. Recuerdo unos versos de Ángel González a este propósito: “largo es el arte/ la vida en cambio corta/ como un cuchillo” (González, 2004: 450). Para sanar del corte de esta herida, Luque encuentra consuelo en “las Musas/ piadosas con el arte” que son la únicas que se compadecen ante la entrega total al canto (a la poesía), otorgando como recompensa la reencarnación de “tal locura/ en el cuerpo ligero del insecto”. Luque escribe:

Ahora que conozco mejor los trucos del laboratorio de los escritores, sus artimañas persuasivas, ahora precisamente vuelvo a afirmar, como el Platón del *Fedro*, que nuestros mayores bienes nos llegan a través de la locura. Lo mejor de la lectura es el fervor que se suscita en nuestra mente, las burbujas que le salen al alma, el aura chispeante que se añade a nuestra mirada. (Luque, 2008b: 51, 52)

Ella misma ofrece aquí la clave sobre la fuente de Platón a la que deberá recurrirse para analizar la próxima referencia en su poesía, ubicada esta vez en el poemario *Carpe noctem* (1994). Se trata de un mito esencial que reitera y rediseña en diversos momentos a lo largo de su obra y está igualmente presente en sus reflexiones teóricas recogidas en *Una extraña industria* (2008): el mito del carro alado de Platón. La fuente de la que se extrae el mito, el *Fedro*, es uno de los tres diálogos -junto con el *Lisis* y el *Banquete*- donde Platón elabora su teoría sobre el amor. Sobre el libro y su contenido, Luque confiesa que es el “más sublime diálogo” (Luque, 2008b: 141) de la experiencia erótica y su huella de la obra marca uno de los puntos de partida en la poetización del deseo, una vez más vinculado a la “locura” que antes invadía el cuerpo minúsculo de las cigarras:

Una de las más acertadas, bellas y sugerentes formulaciones sobre eros la firma un prosista, el más excelente de toda la lengua griega: Platón. En su más sublime diálogo, el *Fedro*, Platón nos dice que la experiencia erótica tiene su origen en una “locura” de origen divino, provocada por un dios: por Eros. Dicha experiencia comparte el mismo rango prestigioso de las experiencias proféticas –patrocinada por Apolo-, la mística –concedida por Dioniso- y la poética, inspirada por las Musas. Las locuras de los poetas, de los amantes,

de los profetas y de los místicos son, por tanto, locuras emparentadas y de índole religiosa. (Luque, 2008b: 141)

La forma en que esta concepción del eros y del alma se incluye en los versos de Luque varía sustancialmente en extensión, aunque debe reconocerse siempre un mismo sustrato teórico sobre el que se construye la anécdota poética. Un ejemplo donde prima la brevedad puede hallarse en la anunciada composición de 1994, la “Siesta de papirólogo”, un poema fragmentario que, a través de la representación del estado de duermevela del estudioso, pretende experimentar con “un caso especialmente complejo del enmascaramiento del yo poético” (Álvarez, 2013: 109). El personaje, dormitando, parece recuperar una serie de fragmentos literarios en principio inconexos que justifican la intención última del poema: la muestra de un catálogo de referentes clásicos (entre los que destacan Platón y Safo) cuyas identidades se alternan a lo largo de los versos gracias a la sucesión de los diversos pasajes en estilo directo. Las cinco referencias culminan con un último pensamiento (“En mi alma hay un trozo/ de papiro ilegible”) que completa la identidad de este sujeto tramada a partir de diversos retales la tradición literaria. La de Mitilene se evoca especialmente a lo largo de la composición por la serie de estructuras discontinuas que configuran el poema y que recuerdan el carácter fragmentario de la poesía de Safo y los retazos supervivientes que de ella se han conservado. La composición se estructura, además, a modo de diálogo –quizá soliloquio- tal como tipográficamente señalan los guiones, aunque en esta secuencia dramática no se incluye la réplica de aquellos a los que se apela:

SIESTA DE PAPIRÓLOGO

- La siesta en las orillas de Iliso.
Oigo cómo se eleva lentamente
el carro de su alma.
- Paseo entre los libros espirales
en una ciudad-ninfa.
- No volveré a la guerra. He tirado el escudo
riendo como Arquíloco.

-Soy aquella adversaria de la última estrofa
y escuché de sus labios
la dulce priamela.
-En las casualidades de los siglos
al menos sé tu nombre, Anactoria querida.
-En mi alma hay un trozo de papiro ilegible.
(Luque, 1994: 55)

La referencia a Platón inaugura el poema mencionando dos momentos específicos del *Fedro*: el inicio, en que se indica dónde Sócrates y Fedro están situados

FEDRO: [...] Pero, ¿dónde quieres que nos sentemos a leerlo?
SÓC.: Desviándonos por aquí, marchemos a lo largo del Iliso. Luego nos sentaremos con tranquilidad donde nos parezca bien.
[...]
FEDRO: ¿Ves aquel altísimo plátano?
SÓC.: Sí.
FEDRO: Allí hay sombra, una ligera brisa, y césped para sentarnos, o, si queremos, recostarnos.
(Platón, 2003: 181)

Y el momento en que se describe del alma “su modo de ser” (Platón, 2003: 214) y que en el poema apenas se alude con “el carro de su alma”. La referencia está basada en el siguiente fragmento:

Sea su símil el de la conjunción de fuerzas que hay entre un tronco de alados corceles y un auriga. Pues bien, en el caso de los dioses los caballos y los aurigas todos son buenos y de buena raza, mientras que en el de los demás seres hay una mezcla. En el nuestro, está en primer lugar el conductor que lleva las riendas de un tiro de dos caballos, y luego los caballos, entre los que tiene un bello, bueno y de una raza tal, y otro que de naturaleza y raza es lo contrario de éste. De ahí que por necesidad sea difícil y adversa la conducción de nuestro carro. Pero ahora hemos de intentar decir la razón por la que un ser viviente es llamado mortal e inmortal. Toda alma se cuida de un ser inanimado y recorre todo el cielo, aunque tomando cada vez una apariencia distinta. Mientras es perfecta y alada camina por las alturas y rige al universo entero; pero aquella que ha perdido las alas es arrastrada hasta alcanzar algo sólido donde se instala, tomando un cuerpo terrenal que da impresión de moverse a sí mismo, gracias a su virtud. (Platón, 2003: 241, 215)

La inclusión breve de este motivo representa la génesis de una imagen que aparecerá en la poesía de Luque girando en torno a la concepción del deseo y del alma según los preceptos platónicos adaptados a una filosofía personal cuya clave es el aprovechamiento intenso del instante⁵⁴. Obviando ahora otras breves referencias aisladas, unas de las composiciones donde desarrolla por extenso el mito del auriga y los caballos en un doble ejercicio intertextual es “Himno a la lentitud” recogida en *La siesta de Epicuro* (2008). La teoría platónica sobre la búsqueda de la belleza aparece fusionada aquí con otro referente esencial de su bagaje de lectora y traductora: Renée Vivien. En una suerte de maridaje conceptual, Luque armoniza la teoría platónica con la reflexión intensamente erótica que Vivien propone a principios del XX, en su libro *Sillages* de 1908. La propuesta de Luque es la siguiente:

⁵⁴ Josefa Álvarez rechaza la idea de que Luque se inspire en la concepción platónica del deseo: “Y es que la doctrina de Platón ha sido el pilar de apoyo de la idea de que el deseo es falta, y es a dicha concepción negativa y sesgada a la que Luque se enfrenta, reivindicándolo como un elemento esencial de la existencia[...]” (Álvarez, 2013: 71). Desde mi punto de vista, puede reconocerse una herencia platónica del deseo en la poesía de Luque que, más que planteada en una línea de ruptura puede interpretarse desde la óptica del reciclaje: la autora toma los elementos que le interesan de la teoría y los altera según sus intereses. Por ejemplo, los conceptos de eros y del deseo están dirigidos a la consecución de la Belleza a la que puede accederse desde la armonía de los cuerpos amados que se complementan. “Himno a la lentitud” o las anotaciones teóricas que he mencionado en la página 91 sobre las formulaciones de eros pueden ilustrar mi postura.

HIMNO A LA LENTITUD

*Entre los entibiados tomillos y su aroma
el zumbido de abejas laboriosas
alzo a la Lentitud amada un altar de oro.*

RENÉE VIVIEN

De noche me transportan los caballos
alados de Platón. No se ve la anunciada
llanura felicísima. Sólo encuentro montañas
escarpadas. Mis caballos hicieron
las paces. Rozan, voluptuosos,
sus brillantes pelajes blanco y negro,
y el auriga, *voyeur*, paladea el tiovivo de las horas.
La memoria rescata
su botín arbitrario de belleza. No tienen nunca prisa
los caballos amantes.

Lentitud, fleco de oro que entorpeces
con sol las horas duras, déjame estar en ti.
Que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra.
Quiero tu aceite puro,
la seda de tus riendas.
Sólo un tiempo sin bridas,
sólo eso.
(Luque, 2008a: 35)

La composición se estructura en dos partes que corresponden a las dos referencias intertextuales señaladas, unidas por un verso y medio que temáticamente actúa a modo de bisagra: “no tienen nunca prisa/ los caballos amantes”. La primera de las partes se construye a partir del mito del carro alado. Como ya se indicó, el alma se representa como un carro alado integrado por tres componentes que son el auriga y los dos caballos, uno blanco, otro negro. En su afán esencial por alcanzar la Belleza, el alma tiende a volar hacia las alturas pero la empresa sólo se resuelve con éxito si los dos caballos son buenos y dóciles, tal como ocurre en el caso de los dioses. Sin embargo, el alma de los hombres está compuesta por caballos contrarios, de modo que el caballo negro que representa las bajas pasiones tiende a conducir el carro en contra dirección: el auriga, fatigado, difícilmente puede manejar las riendas ante la contraposición que separa a

los animales. Es conveniente recuperar una parte de la descripción de Platón sobre “la propiedad natural” (Platón, 2003: 215) del alma en el que se refleja la pugna entre los corceles en todos aquellos que no son dioses:

En cuanto a las restantes almas, la que sigue mejor a la divinidad y más se le asemeja logra sacar al lugar exterior la cabeza del auriga, y es transportada juntamente con aquéllos en el movimiento de rotación; pero, como es perturbada por sus corceles, apenas puede contemplar las realidades. A veces se alza, a veces se hunde, y por culpa de la fogosidad de los caballos ve unas cosas y otras no. [...] Así, pues, se produce un tumulto, una pugna, un sudor supremo [...] y todas, tras pasar por gran fatiga, se van de allí sin haber sido iniciadas en la contemplación del Ser, recurriendo a la opinión como alimento después de su retirada. Y la razón de ese gran afán por ver dónde está la Llanura de la Verdad es que el pasto adecuado para la parte mejor del alma procede del pasto que hay allí, y el que con esto se nutre la naturaleza del ala, con la que se aligera el alma. (Platón, 2003: 217, 218)

Partiendo de la cita, es interesante observar la dinámica del poema que en su primera parte describe el paso de la enemistad de los caballos a la armonía voluptuosa de la reconciliación. De esta forma, la visión única de las “montañas escarpadas” cuando aún “no se ve la anunciada llanura felicísima” acaba cediendo su lugar a la muestra definitiva de que se han conseguido dominar las pasiones contrarias cuando “la memoria rescata/ su botín arbitrario de belleza”. Los primeros versos se articulan, pues, en una serie de secuencias bimembres a priori antitéticas (llanura felicísima/montañas escarpadas; blanco/negro) que derivan, sin embargo, en la reconciliación de tales contrarios: “mis caballos hicieron las paces”. Una vez amistadas las fuerzas opuestas -esto es, una vez integradas las pasiones- nada impide que se alcance la “llanura felicísima” o lo que es lo mismo, el disfrute pleno del deseo y el conocimiento de la Belleza a la que se tiene acceso, según indica Platón en el *Fedro*, a través de la contemplación del ser amado. La relación entre los amantes se alimenta de la invocación a la lentitud que el sujeto poético pronuncia en la segunda parte de la

composición. La propia Luque arroja luz sobre el asunto en *Una extraña industria*:

Amante y amado trastocan los dualismos establecidos. Lo unitario y lo dúplice han cambiado de lugar, se han transformado en cuanto han sido tocados por la energía de eros. [...] Platón nunca olvidó que la belleza era el puente entre lo divino y lo perceptible. ¿Qué sucede, según Platón, en el alma del que ama? La belleza del amado le traerá reminiscencias de la Belleza que su alma contempló antes de encarnarse. La belleza es perceptible a través del sentido de la vista. Ni el Bien ni la Justicia se pueden intuir a través de los sentidos. Tan sólo la Belleza es, a la vez, divina y perceptible. La belleza del amado hará que el alma del amante se desentumezca. Sus alas reciben el calor del flujo del deseo, sus plumas se vuelven tersas y aptas de nuevo para el vuelo. El deseo fluyente contagia también al amado. (Luque, 2008b: 153)

No debe obviarse, llegados a este punto, que la acción se sitúa en el ámbito de la noche y en una atmósfera potencialmente onírica, donde la voz del poema, que a la vez domina y es dominada, parece en un primer momento representar al auriga según la división tripartita antes referida. Sin embargo, la mención explícita del conductor en el séptimo verso (“y el auriga, *voyeur*, paladea el tiovivo de las horas”) invalida tal interpretación favoreciendo, sin embargo, la idea de que el sujeto es el viajero invitado en el vuelo de los caballos siempre dirigidos por este piloto-mirón. La composición, a pesar de su fuerte contenido abstracto y conceptual deriva a medida que avanza en representaciones sensoriales -táctiles, especialmente- que sumergen al lector en el cenit del deseo erótico. El hecho se ve intensificado por la segunda referencia intertextual de la que se sirve Luque para elaborar el poema. “Himno a la lentitud”, además de construirse a partir de la imagen del auriga y los caballos de Platón, es un homenaje – como la misma autora indica- a un poema de Renée Vivien que reza así:

HYMNE À LA LENTEUR⁵⁵

Parmi les thyms chauffés et leur bonne senteur
E le bourdonnement d'abeilles inquiètes,
J'élève un autel d'or à la bonne Lenteur
Amie et protectrice auguste des poètes.

Elle enseigne l'oubli des heures et des tours
Et donne, avec le doux mépris de ce qui presse
Le sens oriental de ces belles amours
Dont le songe parfait naquit dans la paresse.

Daigne nous inspirer le distique touchant
Qui réveille en pleurant la mémoire dormante,
O Lenteur! toi qui rends plus suave un beau chant
Mélancolique et noble et digne de l'amante!

Inspire les amours, toi qui sais apaiser,
Retenir plus longtemps et rendre plus vivace
Et plus suave encore un suave baiser,
Et révèles la gloire entière de la face.

Nous ployons devant toi nos dociles genoux,
La contemplation nous étant chère encore...
Puisque nous t'honorons, demeure parmi nous,
Toi que nous adorons, ô Lenteur que j'adore!
(Vivien, 2007: 143)

“Himno a la lentitud” sigue, en efecto, el modelo propuesto por Vivien pero a partir de la idea de deseo que Luque extrae del *Fedro*. Interesa ahora detenerse en las partes finales de ambos poemas (de similar extensión: veinte versos en Vivien, diecisiete en Aurora), pues en ellas se cifra esta invocación intensa a la lentitud, tan cercana al himno. La forma en que

⁵⁵ La traducción de Luque es la siguiente: “Entre los entibiados tomillos y su aroma/ y el zumbido de abejas laboriosas/ alzo a la Lentitud amada un altar de oro,/ la augusta protectora, la amiga de poetas./ Ella enseña el olvido de los días y horas/ y otorga, con su dulce desprecio a lo apremiante,/ el sentido oriental de esos bellos amores/ cuyo sueño perfecto nació de la pereza./ -...Mas dignate inspirarnos el dístico emotivo/ que despierta en su queja la memoria durmiente,/ oh Lentitud, que logras que un canto hermoso sea/ más noble y melancólico y digno de la amante./ Inspira los amores, tú que sabes calmar,/prolongar por más tiempo y más vivaz volver/ y hacer más dulce aún un beso dulce y suave:/ tú revelas la gloria más plena de los rostros./ Plegamos ante ti las dóciles rodillas/ -nosotros que estimamos el puro contemplar.../Porque te veneramos, quédate entre nosotros,/ a ti que te adoramos, Lentitud que yo adoro”. (Vivien, 2007: 143, 144)

ambas poetas apelan a una realidad sin prisas, no sometida al tiempo destructor, persigue un fin común que Luque desvela en el estudio preliminar de la traducción que ella misma preparó para Ediciones Igitur en 2007: “la pasión se contempla en Vivien como destino absoluto. [...] Este programa vital provoca un brusco choque frontal contra la realidad y sus rígidos compartimentos” (Vivien, 2007: 18) que en este caso aparecen representados en la realidad del tiempo como estorbo para el disfrute pleno y total del deseo. Luque, una vez habiendo superado los inconvenientes del alma mortal que impedían la contemplación de la Belleza y la entrega a los libres apetitos, necesariamente tenía que condensar su plegaria en versos como “que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra” o súplicas en que se otorgue “Sólo un tiempo sin bridas./ Sólo eso”. De nuevo, el sujeto poético comulga con un espacio nocturno aludido implícitamente en contraposición a las “horas duras” del sol, decantándose por un momento preciso que en ningún momento, sin embargo, puede identificarse en la composición de Vivien. “Himno a la lentitud” e “Hymne a la lenteur” caminan parejos en la versificación del deseo en tanto en cuanto la lentitud sabe “retenir plus longtemps et rendre plus vivace/ Et plus suave encore un suave baiser” y eso es precisamente lo que interesa: alargar el placer como antídoto ante el tiempo que todo lo destruye.

3.2.3. EL FÁRMACO DE LA MEMORIA: CONCLUSIONES

La fusión de modernidad y clasicismo encuentra uno de sus exponentes máximos en la última composición estudiada. En realidad, de ella puede extraerse la convivencia armónica y necesaria de los dos factores y reconocer en este ejercicio un mecanismo básico de creación en Luque, poeta en la que los referentes, las lecturas y los mitos son mucho más que simples referencias bibliográficas o culturalistas. La intención última es reflexionar en torno al paso del tiempo y analizar los elementos que en algún momento pueden combatirlo, ampliando la horaciana “estética de

dilatación del presente” (Luque, 2008b: 25) que ella busca en y para su poesía. Por otra parte, Luque encuentra en Platón la justificación teórica perfecta de otro de los motivos de sus poemas: el *eros*, siempre enriquecido con otras fuentes griegas y latinas. Las teorías platónicas, además, contemplan en esta noción otro de los elementos importantes en el imaginario de la poeta, la búsqueda de la belleza alcanzada a través del deseo y la interacción con el objeto de deseo. Sin embargo, la teoría platónica en la poesía de Luque necesita despojarse de los elementos que la sitúan en un momento concreto de la historia de la filosofía para recuperar los aspectos universales y siempre válidos que permiten a la poeta identificarse con lo clásico aún viviendo en pleno siglo XXI. En el camino hacia la actualización, se añaden otros referentes también importantes, como se vio con el caso de “Himno a la lentitud”, la muestra fehaciente de que, tal como ella misma confiesa, se siente “amiga de mis poetas e intento devolverles el favor que me hicieron al escribir sus versos” (Luque, 2008b: 35, 36). Esta amistad –no importa si joven o milenaria- deriva en una práctica total de la poesía: se acerca a ella no sólo como creadora, sino también como traductora, editora, promotora y lectora; por ello se comprende y justifica la tendencia metapoética tan marcada en su obra que tiene en Platón uno de sus mayores exponentes. Y es por ello por lo que, a fin de cuentas, la poesía se entiende como un bálsamo contra el tiempo porque

En cualquier época todo poema seguirá teniendo las cualidades del medicamento, porque no podrá dejar de ser “fármaco de la memoria”, remedio contra el olvido, droga contra la muerte, como quiso Platón que se llamara al poema fijado por escrito (Luque, 2008b: 18)

3.3. “CONVERSACIÓN CON CATULO”: INTERTEXTO Y MEMORIA

*Si qui forte mearum ineptiarum
lectores eritis manusque uestras
non horrebitis admouere nobis,*

Catulo

[...] Lo que aún falta es la asimilación poética de la lírica catuliana. El ver y sentir su poesía tal cual es, en su mundo y su idea, sin recortes ni pudores. [...] Un Catulo real y vivo –como es– que hable directamente al poeta de hoy. Y eso que no ha podido ser en tantos siglos de historia, me parece que ahora es el momento adecuado para que ocurra. Porque puede entenderse una poesía directa, mordaz, preciosista, ética o viva, sin que nada de ello niegue la lírica, y se puede uno acercar a las palabras sin miedo, y gozar del poema como de una salvación estética –en arte y lenguaje– de los momentos intensos de la vida. Un Catulo, pues, real y vivo. Y en su pasión a la par que en su cultura. (Villena, 1979: 114)

La reflexión premonitoria que Luis Antonio de Villena incluía en su ensayo de 1979 sobre Catulo y la traducción de su obra parece haberse concretado en la propuesta poética de Aurora Luque. La “asimilación poética” de la que habla Villena, la visión de la poesía de Catulo “sin recortes ni pudores”, su acercamiento al personaje “real y vivo” son precisamente las claves a partir de las que Luque se aproxima a la producción del poeta de Verona y la forma también desde la que la incluye en su poesía. La vértebra esencial de esta propuesta intertextual luqueana reside, sin embargo, en la continua formulación de la última de las consideraciones del poeta: el poema como “salvación estética de los momentos intensos de la vida”. Precisamente, la poesía de Luque es una poesía de momentos: “el poeta es un cazador de instantes” (Luque, 2008b: 245) escribió y más allá, reflexionando sobre el *carpe diem* horaciano como el sustrato de su poesía intensamente vitalista, añade que

quien nos aconseja exprimir el instante nos está desaconsejando implícitamente todo lo que atenta contra el goce de la riqueza del presente, todo lo que impide el gasto del capital de gozo que hay en los bolsillos de cada instante vividero. (Luque, 2008b: 26)

Siendo coherente con su discurso, la noción de instante aparecerá a menudo vinculada a otro elemento esencial en su poesía: el deseo. De ahí que la incorporación de Catulo en sus versos como inspirador y personaje quede justificada: el veronés, el poeta de los mil besos, es uno de los paradigmas esenciales de este tipo de poesía. Y de la misma forma lo es de la sátira política y de la crítica social, aspectos que Luque igualmente considera en su producción. Las siguientes páginas son, pues, un análisis de cómo y con qué intención se entrega Luque al ejercicio intertextual en el que Catulo actúa como eje. La traducción que se ha manejado es la propuesta por González Iglesias y Fernández Corte para la editorial Cátedra, adaptación a la que Aurora Luque se refiere explícitamente en su libro de poemas *La Siesta de Epicuro* (2008).

3.3.1. “DEJA DE HACER LOCURAS, DESGRACIADO CATULO”

La primera referencia explícita que se encuentra de Catulo en Luque aparece en su segundo poemario, *Problemas de doblaje* (1990). En su tercera parte, la sección titulada «Nueve poemas sin título» incluye como «VII» el poema siguiente:

Tanto Petrarca Safo Catulo Luis Cernuda
Diótima invocada Yourcenar Aleixandre
joven marino Keats Mimnermo Garcilaso
y su beso sin nombre todavía.

El eurítmico esquema de esos labios
después de la memoria insuficiente
debería vestir un sustantivo.

Tiene que haber un ramo de palabras

que le preste su polen
al tacto de su cuerpo.
(Luque, 1990: 52)

La reflexión metalingüística muy presente siempre en Luque es la excusa primera por la que la autora menciona a Catulo en sus versos: ni tan siquiera la búsqueda de la fórmula exacta en los mejores versificadores del deseo ha servido para encontrar la palabra justa que defina el cuerpo amado aunque, a pesar de la frustración, el tono parece reflejar un momento de plenitud erótica porque incita a la búsqueda desde la experimentación del tacto de los cuerpos. Lo que interesa ahora de estos diez versos es la información que aparece condensada en la primera estrofa, para la que las palabras de José Andújar Almansa referidas a *Una extraña industria* (2008) son aquí esencialmente válidas: en el “poema VII” Luque presenta, condensada,

una muestra de su ADN poético. Los autores con quienes de parte en solitaria compañía. [...] Catulo, Neruda, Sophia de Mello, Alexandre, Derek Walcott, García Baena... Son estos nombres, destacados como faros, los que iluminan aquella particular conversación mantenida desde los estantes favoritos; son su leyenda y son algo más: su familia secreta, la que configura su intimidad literaria. (Luque, 2008b: 14,15)

Aunque Catulo forme parte de esa “intimidad literaria” no se limita a convertirse en un referente estático en la estantería de la memoria. Luque va más allá al otorgar a Catulo el poder de la palabra en el presente: le da voz, a través de la suya; le da validez, a partir de su experiencia; recupera sus palabras, en definitiva, en un ejercicio cuya justificación la sintieron, antes que Luque, poetas como Francisco Brines o Eloy Sánchez Rosillo. El primero, tratando sobre los efectos que le provocaba la poesía de Catulo (y la de Cavafis), admite: “al lector se le comunica una confidencia personal y, por lo íntima, amistosa, y en la que no aparece velo o reserva. Hay una entrega directa de la vida, en su intensidad más cotidiana, y en ella nos sentimos reflejados” (Pérez García, 1996: 104). Eloy Sánchez Rosillo incidía, por su

parte, en la idea de que “el ruiseñor cantaba de igual forma en la época de Safo, en la de Catulo, en la de Garcilaso, en la de Keats y Hölderlin y en la nuestra” (Pérez García, 1996: 104). Se apela, pues, a un proceso de empatía y reconocimiento que parece encarnarse en los poetas contemporáneos en una serie de referentes compartidos. Ambas realidades convergen, volviendo a Luque, en “Conversación con Catulo”. El poema se ubica en *Camaradas de Ícaro* (2003) y es un homenaje al conocido *carmen* 8⁵⁶ cuyo verso inicial aparece como cita en el poema:

CONVERSACIÓN CON CATULO

Miser Catulle, desinas ineptire

Deja de hacer locuras, desgraciado Catulo.
Deja de hacerlas tú también, Aurelia.
Al pensar en los labios
que desea morder
no recuerda los tuyos. Deja de hacer locuras.
Vete a otra parte ya
con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes
de hacer el gilipollas.
(Luque, 2003: 53)

⁵⁶ «Miser Catulle, desinas ineptire,/ et quod uides perisse perditum ducas./ fulsere quondam candidi tibi soles,/ cum uentitabas quo puella ducebat/ amata nobis quantum amabitur nulla./ Ibi illa multa cum iocosa fiebant,/ quae tu uolebas nec puella nolebat,/ fulsere uere candidi tibi soles./ nunc iam illa non uolt: tu quoque inpote <ns noli>,/ nec quae fugit sectare, nec miser uiue,/ sed obstinata mente perfer, obdura./ uale, puella, iam Catullus obdurat,/ nec te requiret nec rogabit inuitam./ at tu dolebis, cum rogaberis nulla/ scelestas, uae te, quae tibi manet uita?/ quis nunc te adibit? cui uideberis bella?/ quem nunc amabis? cuius esse diceris?/ quem basiabis? cui labella mordebis?/ at tu Catulle, destinatus, odbura.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Deja, pobre Catulo, las locuras./ Da por perdido lo que ves que ha muerto./ En otro tiempo te alumbraron soles/ resplandecientes, cada vez que ibas/ a la cita con ella,/ la que tuvo tu amor como ninguna/ lo tendrá. Muchos eran los placeres/ que tú querías y ella no negaba./ Resplandecientes soles te alumbraron./ Ahora ella no quiere. Tú tampoco/ la persigas, pues huye y nada puedes./ Pero tampoco vivas amargado./ Mejor, resiste firme y hazte duro./ Adiós, mujer, Catulo se ha hecho duro,/ no te va a requerir ni a suplicarte/ contra tu voluntad./ Ya sufrirás al ver que no te buscan./ Ay de ti, mujer pérfida, qué vida/ te espera. ¿Quién se va a acercar a ti?/ ¿A quién le vas a parecer hermosa?/ ¿A quién querrás ahora?/ ¿De quién dirán que eres?/ ¿A quién vas a besar, morder los labios?/ Tú, Catulo, con fuerza, aguanta duro.» (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 202-203)

Es interesante la interpretación que Fernández Corte y González Iglesias ofrecen para el poema de Catulo según la “que se trata de una escena que sucede en el escenario de la conciencia con sus distintas instancias” (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 515). Luque también plantea la reflexión a tres bandas a partir de un monólogo dramático, así como el poeta latino en su versión, en el que los actantes son un yo poético responsable de las secuencias imperativas y de las cavilaciones; el propio Catulo, que se recupera como interlocutor (a través de un proceso de lectura-diálogo que traslada al sujeto poético desde los versos del veronés hasta una situación propia, paralela y en el presente) y la tal “Aurelia”, otro desdoblamiento de la conciencia⁵⁷. El poema se hermana, como decía, con la tesis esencial del *carmen* de Catulo al tratarse de una reflexión sobre “los desgarros del fracaso” (Luque, 2008b: 34) en las vicisitudes del amor y, sobre todo, es una evocación del pasado que representa “el drama interior de un espíritu que se resiste a aceptar la realidad de un amor ya no correspondido porque tal realidad es inaceptable desde el punto de vista de sus más íntimos deseos” (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 514). Luque recupera de esta forma una anécdota concreta y la moderniza en un intento fallido de consuelo, representando en el tono amargo y rompedor con que concluye la composición: “Vete a otra parte ya/ con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes/ de hacer el gilipollas”.⁵⁸

⁵⁷ Josefa Álvarez propone en su artículo “Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque” (*Minerva* 22, 2009, pp. 217-230) que la figura de Aurelia debería interpretarse como *el otro yo* de la autora: “no sería difícil ver un *alter ego* de la propia Luque (repárese en la similitud de los nombres: Aurora-Aurelia) con la que se está francamente enojada” (Álvarez, 2009: 223)

⁵⁸ Álvarez sugiere que “con el último verso la voz poética increpa duramente a Aurelia para que no incurra en la contemplación nostálgica del amor perdido” (Álvarez, 2009: 224). Nuestra interpretación, sin embargo, se decanta por una confusión de la identidades (Catulo, Aurelia, Aurora) que no permite identificar quién tiene que “dejar de hacer el gilipollas” –porque se encuentran todos en

Lectura y vida parecen aunarse en la voz de este sujeto poético que arremete con furia contra un futuro de desamor y resentimiento porque “al pensar en los labios/ que desea morder/ no recuerda los tuyos”. Es, a fin de cuentas, la frustración del sujeto ante el deseo irresoluto, como se versifica en “Hiporquema”: “Todos los imposibles/ ataviados con túnicas de color imposible/ danzan, como las Gracias, lentamente y en círculos/ gozosos de saberse descarnados/ en torno a mi cabeza mordida de deseo” (Luque, 1990: 33).

3.3.2. “ODIO Y AMO”

El mayor espacio explícita y específicamente reservado a Catulo en la obra de Luque se encuentra en *La Siesta de Epicuro*, publicado en 2008. El libro consta de cuatro partes claramente tituladas en homenaje al mundo clásico: “La siesta de Epicuro”, “La biblioteca de Pisón”, “El jardín de Filodemo” y “La tumba de Lucrecio”. La segunda sección, “La biblioteca de Pisón”, se estructura en torno a la presentación de tres de los referentes literarios fundamentales en la trayectoria intelectual, poética y vital de la autora: Renée Vivien, María Rosa de Gálvez y Catulo. Luque se ha acercado a las dos primeras como teórica y traductora –con *Los estuches de las células* de 2004, publicado por la Diputación Provincial de Málaga, y *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*, publicado en 2005 por el Ayuntamiento de la misma ciudad–, pero curiosamente, no a Catulo, si bien ha llegado a afirmar:

mismo barco- y que impide asimismo implicar como destinatario únicamente a un personaje femenino, que necesitaría la concordancia de género pertinente (“la gilipollas” y no “el gilipollas” como se incluye en el poema). Finalmente, en el verso final Álvarez señala una “sutil reflexión metapoética en la que se invalida la escritura volcada en el recuerdo fallido del amor con ese ‘Vete a otra parte con tu ocio irritante’. Y es que hemos de poner estas palabras en relación con lo que para los *Poetae Novi* cuyas filas encabezaba Catulo significaba el ocio, que no era sino el caldo de cultivo necesario para la creación literaria” (Álvarez, 2009: 224).

Me hubiera gustado reescribir a Catulo, traducir su historia con Lesbia: la noche venidera en que habremos de dormir perpetuamente nos invita a paladear, en la breve luz de nuestro día, las cifras más abultadas de besos que pudieron entrar nunca en un poema:

Nobis cum semel occidit brevis lux
nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia mille, deinde centum...

Creo que llevo esos versos en la médula. (Luque, 2008b: 37)

El espacio reservado al poeta veronés se titula "Catulo y yo (Al leer el Catulo de González Iglesias)". Del epígrafe podrían derivarse varias informaciones: para empezar, se presenta explícitamente la vinculación entre Catulo y el sujeto poético en primera persona; además, sería interesante considerar la estructura bimembre un desdoblamiento del personaje, recuperando el conocido procedimiento que ya saltó a la palestra de la mano de Jaime Gil de Biedma también inspirándose en Catulo. El subtítulo entre paréntesis es igualmente significativo. Se hace referencia a una traducción concreta, a cargo del también poeta Juan Antonio González Iglesias. Se demuestra así la fraternidad entre los autores contemporáneos basada en un mismo referente literario que ya sugerí en líneas anteriores. Los tres elementos básicos del título constituyen, pues, tres vértices esenciales de la poesía de la autora: el pasado (Catulo) y el presente (el Catulo recuperado por González Iglesias) que orbitan en torno a la construcción del Yo poético-creador. La composición que abre la sección hace referencia al celeberrimo dístico del «Odi et amo»:

ODIO Y AMO

Odio y amo. Me pregunté una vez por qué lo hacía.
Ya lo sé: siento que son los celos, su tortura.
(Luque, 2008a: 27)

Catulo escribió:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.⁵⁹
(Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 437)

Y Ruiz Sánchez explica sobre el poema:

La tendencia a la concentración halla su máximo exponente (...) en el poema LXXXV. (...) Este breve poema, auténtico *cri de coeur* del poeta, cristalización máxima de la lírica catuliana, donde todo es intensidad, posee, sin embargo, una estructura especialmente lograda, que llevó a J. Bayet a hablar de la «dureza cristalina» de este *carmen*. (Ruiz Sánchez, 1996: 202)

Luque ha querido mantener una idéntica estructura externa⁶⁰ para romper con la interna desde el segundo elemento del primer verso: elimina un posible receptor para situar la reflexión en una conversación con la propia subjetividad. El sujeto interrogante en el pasado (“Me pregunté una vez por qué lo hacía”) ha sido capaz de solucionar el conflicto en el presente (“Ya lo sé: siento que son los celos, su tortura”), a diferencia de lo que ocurre en la versión latina. ¿Ha concluido Luque, de esta forma, con la cuestión milenaria que iniciara Catulo? Josefa Álvarez propone que el poema de Luque “parece ser una continuación del tiempo del primer poema, como si la voz que en él se escucha, la del propio Catulo, hubiese encontrado por fin respuesta a una pregunta que él mismo se planteaba monologando interiormente en el pasado” (Álvarez, 2013: 212). Tal como señalan Norberto Pérez García y Juan Luis Arcaz Pozo, otros poetas españoles, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX (algunos de ellos, por cierto, rescatando “La canción del presente” de Manuel Machado),

⁵⁹ Trad. J. A. González Iglesias: «Odio y amo. Quizá me preguntes por qué./ No lo sé, pero así lo siento. Y sufro.» (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 437).

⁶⁰ Aurora Luque, en una lectura poética que ofreció en la Universidad Menéndez Pelayo, destaca del poema de Catulo la cantidad de verbos –ocho, señala ella- que se encuentran en tan breve poema y acaba por afirmar que es “una historia de amor concentrada en dos versos y lo mío es una pobre variación” (Luque, 2009)

recuperan esta famosa dicotomía: Ramón Irigoyen, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Agustín García Calvo, Aníbal Núñez o Mariano Roldán son ejemplos fehacientes de tal práctica.

El tono trágico y desengañado de las anteriores composiciones parece abandonarse en aras de una atmósfera irónica y lúdica, como va a comprobarse a continuación con esta relectura del también conocido *carmen* ⁶¹:

LESBIA HOY

A vivir y a gozar, que son dos días
y uno sale nublado, mi Catulo.
Pasemos del acoso de chismólogos:
sus ladridos no valen medio euro.
Se enciende cada día el espectáculo.
Nuestros focos, en cambio, firman breves
contratos con la luz. Y luego llega
el apagón molesto de la muerte.
Dame mil besos, hazme mil caricias,
te haré luego otras mil, y luego ciento,
dame un millón de besos, luego otro,
diez mil abrazos, mil noches enteras.
Que sean tantos que a los *paparazzi*
les revienten las cámaras de fotos.
(Luque, 2008a: 30)

⁶¹ «Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,/ rumoresque senum seueriorum/ omnes unius aestimemus assis!/ soles occidere et redire possunt:/ nobis cum semel occidit brevis lux/ nox est perpetua una dormienda./ da mi basia mille, deinde centum,/ dein mille altera, dein secunda centum,/ deinde usque altera mille, deinde centum./ dein, cum milia multa fecerimus,/ conturbabimus illa, ne sciamus,/ aut ne quis malus inuidere possit,/ cum tantum sciat esse basiorum.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Vivir, Lesbia, y amar. Vamos a ello./ Los chismes de los viejos amargados/ nos tienen que importar menos que nada./ Puede ponerse el sol, salir de nuevo,/ pero la breve luz de nuestros días/ una vez que se apague, será noche/ que habremos de dormir, interminable./ Dame mil besos ya, dame cien luego,/ y más tarde otros mil y otra centena,/ y mil más y cien más, todos seguidos./ Y al fin, cuando sumemos muchos miles,/ los desordenaremos. Ni siquiera/ nosotros lo sepamos. Que no pueda/ un envidioso echarnos mal de ojo/ si conoce el total de nuestros besos.» (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 196-197)

Una vez más, el logro de Luque gira en torno a los elementos de los que se sirve para otorgar al poema de Catulo validez en el presente⁶² (“Catulo y Lesbia viven ahora y no en la Roma de hace dos mil años”, afirma la poeta). Sitúa aquí al sujeto poético, cuya voz se identifica con la de Lesbia (y a su interlocutor, el veronés, de nuevo) en el mundo de la farándula y la prensa rosa: *chismólogos*, *paparazzi*, *espectáculo* son nociones que servirán para representar el final ineludible y crudo que es común a todos los seres: “el apagón molesto de la muerte”. Frente al desenlace oscuro, la única lucha posible puede librarla el deseo y sus continuas concreciones en alianzas o intercambios eróticos (“Dame mil besos, hazme mil caricias,/ te haré luego otras mil, y luego ciento,/ dame un millón de besos, luego otro,/ diez mil abrazos, mil noches enteras”) que provocarán, al fin, la destrucción de la frivolidad y lo ajeno a la pasión erótica: “Que sean tantos que a los *paparazzi*/ les revienten las cámaras de fotos”. Es interesante la forma en que Luque recupera el tópico del gran teatro del mundo y sitúa a sus personajes en un escenario donde la múltiple convivencia de las máscaras tienen una finalidad reivindicativa: la poeta ha querido recuperar la protesta de Catulo cifrada, de acuerdo con las palabras de González Iglesias y Fernández Corte, en la lucha “contra el cerco de incompreensión y de censura que amenazaba el amor en la sociedad romana tradicional” (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 511) sólo que representando la censura que se cierne sobre el deseo en la sociedad tecnológica del siglo XXI, en un intento de exprimir al máximo los “breves contratos con la luz” que han firmado “nuestros focos” caducos. Y es que, al fin y al cabo, “la exhortación inicial con que se introduce el poema expresa la centralidad del amor dentro de concepción del mundo y de la vida. La vida auténtica se identifica con el amor” (Ruiz Sánchez, 1996: 143). Y así se representa en los versos de Luque.

⁶² Otra reelaboración actual es la del poeta Carlos Martínez Aguirre titulada “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus” incluido en *La camaradería del cine Doré y otros poemas*, poemario publicado por Hiperión en 1997.

El tono erótico y lúdico no se abandona en las siguientes composiciones. En una de las del ciclo catuliano mejor conseguidas se lee:

EL POEMA DE LA SIESTA

Dulce Ipsitilo mío, te lo ruego,
mi molicie, mi osezno, invítame
a visitarte a la hora de la siesta.
Y si me invitas, hazme otro favor:
Ten la puerta de fuera sin vecinas
y no te dé por irte a Transpadana.
Quédate en casa, y preparado, porque
sin descanso habrá cuatro revolcones
y un masaje de aceite filipino.
Pero invítame ya, si te parece.
Me animé con el vino de Mollina
y los antros de Venus se me encharcan.
(Luque, 2008a: 29)

El poema de Luque, que hace referencia esta vez al *carmen* 32⁶³, en su conjunto es un logro, especialmente por la acumulación de *petitia* que culmina en la confesión erótica final “los antros de Venus se me encharcan”. Para llegar a la zona húmeda de la composición, el lector ha transitado por una serie de referentes y de pistas que reiteradamente lo conducen a la figura de Catulo: la mención de Ipsitilo hace pensar en la original Ipsitilla –una conocida prostituta de la época– con la que el poeta latino inicia su poema; se hace referencia también a Transpadana, la región de donde era oriundo y Luque decide, además, respetar una de las nociones básicas que actúan a modo de sustrato en el poema de Catulo: la referencia

⁶³ «Amabo, mea dulcis Ipsitilla,/ meae deliciae, mei lepores,/ iube ad te ueniam meridiatum./ et si iusseris, illud adiuuato./ ne quis liminis obseret tabellam,/ neu tibi lubeat foras abire,/ sed domi maneat paresque nobis/ nouem continuas fututiones./ uerum si quid ages, statim iubeto:/ nam pransus iaceo et satur supinus/ pertundo tunicamque palliumque.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Dulce Ipsítilla mía, te lo ruego,/ mi amor, cariño mío, invítame/ a visitarte, a la hora de la siesta./ Y si me invitas, hazme otro favor:/ ten la puerta de fuera sin cerrojo/ y no te dé por irte de paseo./ Quédate en casa, y preparada, porque/ sin descanso habrá nueve revolcones./ Pero invítame ya, si te parece./ Me he hartado de comer. Estoy tendido/ y monto ya la tienda de campaña.» (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 248-249)

al *Paraclausithyron* o *Exclusus amator* de Ovidio. La amante teme quedarse a las puertas del amor –en todos los sentidos– y de ahí una de las peticiones que Aurora Luque actualiza de la siguiente forma: “Ten la puerta de fuera sin vecinas/ y no te dé por irte a Transpadana”. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la composición de Luque se ve desprendida del tono elegíaco que impregna el texto de Ovidio manteniéndose fiel e incluso potenciando la vertiente lúdica y sexual de la composición de Catulo. Además, tanto en ella como en Catulo y a diferencia de lo que ocurre en Ovidio, la petición no queda resuelta, es decir, no se conoce la respuesta del amante o si la voz poética decide tomar algún tipo de resolución alternativa para satisfacer su deseo. Otra de las vías por las que la autora vincula la tradición culta latina a la modernidad, en un proceso hábil de actualización de referentes, es a través de la incorporación de elementos actuales, como la mención del vino de Mollina que se elabora en la Mollina (Málaga) desde 1993 y que bautiza una de sus líneas significativamente “Carpe diem”. Josefa Álvarez, además, articula su interpretación tomando como centro el cambio de rol de las figuras femenina y masculina: ya no es la mujer el objeto de deseo, sino la que enuncia su necesidad sexual. Ya no el hombre el que busca, sino la mujer. Y no la mujer la responsable de satisfacer un deseo ajeno, sino la encargada de buscar el medio que resuelva sus propios anhelos eróticos⁶⁴. Álvarez escribe:

Mucho más abierta es la reversión del canon femenino tradicional a través del “poema de la siesta” [...]. Es aquí una mujer la que reclama para su placer al hombre, entendiendo el encuentro con este como mejor juego donde él se convierte en su instrumento, del mismo modo que en poema catuliano lo era la prostituta. Por otra parte, en el poema del latino la voz lírica insta a la mujer a esperarlo preparada para los numerosos coitos, nueve en concreto, en un hiperbólico y desproporcionado alarde de masculinidad. La

⁶⁴ Luque aclara sobre el poema en la lectura poética de la Universidad Menéndez Pelayo que esta composición “va por la celebración de la parte festiva del amor” y que “el poema de Catulo era más viril y limitaba la invitación a algo más concreto. Y además le prometía nueve revolcones. Me pareció tan exagerado que lo dejé en cuatro y ya es una gran hipérbole”. (Luque, 2009)

del poema de Luque, sin embargo, deja en evidencia la capacidad erótica masculina reduciendo su número a cuatro [...]. Se invierten pues, con total claridad los papeles convencionales de género: la mujer es quien busca y el hombre es el buscado". (Álvarez, 2009: 225)

Avanzando en la lectura, el tono erótico que había actuado como eje en los poemas anteriores se abandona progresivamente a favor de la sátira contra la muerte y de la ridiculización de ciertos hechos cotidianos de limitada trascendencia. En esta tesitura, «Ellos, el pájaro»⁶⁵ reelabora el *carmen* 3⁶⁶:

ELLOS, EL PÁJARO

Llorad, llorad, llorad, chicos y chicas
sensibles a lo guapo.
El pájaro se ha muerto de mi amado.
Y lo quería más que a sus entrañas.
Era tan cariñoso que saltaba
de dicha cada noche en su regazo
y a su dueño piaba sin cesar.
Pero ya va camino
del reposo absoluto.
Malditísima muerte
que te llevas lo bueno, lo gustoso,

⁶⁵ En las dedicatorias al final del poemario puede leerse "Ellos, el pájaro es para Olvido García Valdés, por el préstamo del título". Se refiere la autora al título del libro *Ellas, los pájaros* (1994).

⁶⁶ «Lugete, o Veneres Cupidinesque,/ et quantum est hominum uenustiorum:/ passer mortuus est meae puellae,/ passer, deliciae meae puellae,/ quem plus illa oculis suis amabat./ nam mellitus erat suamque norat/ ipsam tam bene quam puella matrem,/ nec sese a gremio illius mouebat,/ sed circumsiliens modo huc illuc/ ad solam dominam usque pipiabat;/ qui nunc it per iter tenebricosum/ illud, unde negant redire quemquam./ at uobis male sit malae tenebrae/ Orci, quae onmia bella deuoratis:/ tam bellum mihi passerem abstulistis./ o factum male! o miselle passer!/ tua nunc opera meae puellae/ flendo turgiduli rubent ocelli.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Llorad, Venus, Cupidos y hombres todos/ sensibles a lo bello./ El pájaro se ha muerto, el de mi amada/ el que a mi amada entretenía, el pájaro/ que ella más que a sus ojos apreciaba./ Tan cariñoso, que la conocía/ como el hijo a su madre, en su regazo/ se quedaba, y saltando alrededor/ ahora aquí, luego allí, sólo piaba/ a su dueña, eso sí/ no paraba. Mas ya por tenebroso/ camino se dirige a ese lugar/ del que dicen que nadie ha regresado./ Malditas seáis, malévolas tinieblas/ del Orco, que os tragáis todo lo bueno./ Un pájaro tan bueno, me lo habéis/ quitado. ¡Qué desgracia!, ¡pobre pájaro!/ Ahora por ti los ojos de mi amada,/ esos ojitos, se le han puesto rojos./ Hinchando se le han, de tanto llanto.» (Fernández Corte & González Iglesias, 2006: 192-193)

lo mejor de esta vida, puñetera.

Y a mí, de tanta pena
me escuecen
los ojos.
(Luque, 2008a: 31)

La actualización del poema de Catulo⁶⁷ se da en Luque desde el mismo inicio cuando el grupo al que va dirigido el poema deja de ser el de los *“uenusti*, los que tienen gusto y sensibilidad amorosa y poética” (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 508) para convertirse en “chicos y chicas/ sensibles a lo guapo” donde esta expresión coloquial es sólo el anuncio del cenit que alcanzará más adelante el engranaje irónico de Luque: “Malditísima muerte/ que te llevas lo bueno, lo gustoso,/ lo mejor de esta vida, puñetera” y finalmente, el colofón: “Y a mí, de tanta pena/ me escuecen/ los ojos”. La reflexión sobre la muerte se disfraza aquí de ironía en un intento de enfrentarse al destino innegociable a partir de un juego literario, que recupera, caricaturizándola, la estética neotérica a la que se adscribía Catulo y que según González Iglesias y Fernández Corte “gustaba de referir los sucesos cotidianos en un tono y con una actitud deliberadamente exagerados” con la diferencia de que la anécdota de la muerte del pajarillo⁶⁸ no es más que una excusa para caricaturizar la impotencia sexual masculina y por extensión, la insatisfacción de la que es víctima la voz lírica.

⁶⁷ Recuérdese asimismo la propuesta de Agustín Pérez Leal quien en el doble “Imitación de Catulo” concluye el poema “Mas no consentiré que el llanto acabe/ con su memoria, ni los tiernos ojos/ de mi niña se inflamen y amoraten./ Un homenaje póstumo preparo/ digno de su valía y de su prez:/ que quien delicia fue, trinos y saltos,/ bien lo sea de nuevo en pepitoria”. (En Conde Parrado & García Rodríguez, 2005: 214, 125)

⁶⁸ Luque hace una fugaz y ambigua referencia a las diferentes interpretaciones que ha tenido el “pajarillo de Lesbia”. Josefa Álvarez se decanta por la metáfora sexual puesto que “una de las interpretaciones del pájaro, desde las lecturas de Poliziano en el s. XV reivindica su identificación con el miembro viril y, de esta manera, el pájaro muerto constituiría una metáfora de la infertilidad masculina. *Ibíd.* (p. 227), de la impotencia, más bien.

3.3.4. “YO ME SIENTO A LA VEZ JOVEN Y MUERTA”

Catulo es para Luque punto de partida y de llegada y también el recorrido intermedio en el que la memoria y el deseo aparecen conjugados con un fin común: el enfrentamiento a un presente hostil que sólo puede combatirse desde dos frentes: el deseo y la ironía, o bien la unión de ambos. La presencia de Catulo en Luque es, más que la continuación de la tradición, la relectura fraternal de una estética concreta y de los contenidos que se versan. Luque parece sentir, tal como Villena que

Catulo se mira a sí mismo –y a través de sí a los demás– en sus poemas, y de ahí surge, sin embargo, un texto que alcanza a todos. Que siendo básicamente *individual*, es capaz de seducir a otras individualidades. Por la vitalidad enorme que conlleva, y porque ese vitalismo se ha trasladado al lenguaje, sin olvidar nunca que un texto es un arte, y que, por eso, no puede preterir la forma, la trabazón de palabras e imágenes que se convierten así, también, en vitalismo. [...] Catulo pertenece así a esa estirpe de poetas – esencialmente modernos– cuya materia poética, nutrida a la par de reflexión, de estudio, de elegancia y de llama, es a la vez su biografía. Esto es, una poesía que se alimenta de una vida. Pienso, *mutatis mutandis*, en Baudelaire, en Cavafis o, entre nosotros, en Luis Cernuda. (Villena, 1979: 9,10)

Y no arbitrariamente los referentes que incluye el poeta son parte esencial de la identidad poética de Luque. La incorporación de Catulo se cifra, pues, en un intento conseguido de homenaje y de consuelo literario. Asimismo, aparece en su poesía la convivencia serena y consciente de las tres técnicas a las que se refiere Pérez García en su estudio sobre la presencia de Catulo en la poesía española de la segunda mitad del XX:

(...) La utilización intertextual de los versos de Catulo, en tres modalidades esenciales: como epígrafe que posibilita un mejor entendimiento del poema, insertos dentro de sus composiciones o como imitaciones de poesías del lírico de Verona. (Pérez García, 1996: 106)

Se trata, al fin, del proceso definitivo del sujeto poético como un ente situado entre dos tiempos a los que pertenece por igual: a uno, el pasado de sus referentes literarios, por elección; al otro, el presente real, por obligación. Concluyo con las palabras que demuestran tal vinculación extraña y fecunda:

CARTAGO

En la tele proyectan la fábula de Troya.
Escucho a Monteverdi en Radio Dos.
Se diría que vibra.
Y Virgilio me dice que Cartago
fue una antigua ciudad.
Yo me siento a la vez joven y muerta.
(Luque, 2008a: 82)

3.4. SAFO O LA SACUDIDA DE EROS. INFLUENCIA, SUSTRATO Y TRADUCCIÓN

3.4.1. AMOR, POESÍA, MUERTE

“Los traduzco o los edito o los presento a mis alumnos o los meto en mis poemas”. (Luque, 2008b: 37, 38). Así se refiere Aurora Luque a la forma en que acostumbra a manejar sus referentes literarios, los poetas y poemas que funcionan como fundamento de su universo lírico. En el caso de Safo, un rastreo minucioso muestra al lector un *modus operandi* distinto al usual. Hasta ahora, con Platón, los mitos y sobre todo con Catulo, ha podido comprobarse que la autora incluye, versiona y reescribe versos, poemas completos, imágenes explícitas y personajes en este ejercicio de afiliación de su poesía con lo clásico. Con Safo no se trata de identificar referencias intertextuales concretas sino de reconocer un sustrato constante que actúa como germen y alimento de unos versos que crecen deudores de tal fuente primitiva. Una manera fiable de iniciar tal indagación tiene origen en la lectura de los textos teóricos que Luque ha publicado sobre la poeta de Lesbos (“Safo” en *Una extraña industria* (2008) o en el prólogo a la traducción que preparó para la editorial Acanalado en 2005). El lector asiduo de Luque reconocerá en las siguientes palabras dedicadas a Safo también las claves exactas de su poesía:

El poeta compone con los materiales que le brinda su propio presente, a partir de sus experiencias más cercanas. Los cambios vertiginosos de la época acentuarán la visión pesimista de la vida. El ser humano es un ser efímero: está “sometido al día”. Se siente indefenso ante los dioses, que actúan abiertamente sobre él, y ante las fuerzas primarias del cosmos: la Fortuna, la Pasión, la Ambición. (Luque, 2008b: 90)

La reformulación de esta idea se halla repetidas veces a lo largo de sus poemarios y es de ello una muestra paradigmática la composición que inaugura su libro *Carpe noctem* (1994), en la que se condensa la idea del hombre sometido al tiempo y a las “fuerzas primarias” como el deseo:

FECHA DE CADUCIDAD

Con el traje de junio
la vida se mostraba casi dócil
entre toallas verdes y amarillas
y lycra luminosa compartiendo
fronteras con la piel. Olor a mar templado
y la pereza cómplice
de olas y bañistas: era propicio hundirse
en esas lentejuelas soleadas del agua
o en las selvas pintadas sobre los bañadores,
desmenuzar el velo finísimo de sal
de unos hombros cercanos
y posponer la noche y su aventura.
Parecía la vida un puro litoral
pero avanzó una sombra:
al borrar con saliva la sal de la mañana
pude ver la inscripción junto al omóplato:
FRUTA PERECEDERA. Consumir
de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente
antes que los deseos. No se admiten
reclamaciones.
(Luque, 1994: 9)

La convicción de que el ser humano es un ente “sometido al tiempo” provoca en el individuo un conflicto sin resolución (“Ya no atrapes el día - no se deja,/ no es tan fácil ser dueño del presente,/ persistir en la dicha o detenerla/ para el trámite mínimo de asignarle palabras”): ¿puede ser uno dueño de sí mismo si no lo es de la gestión de su tiempo, del presente, de la dicha o la desgracia? Percatarse de tal realidad –la de saberse a merced de voluntades superiores- propicia la construcción del poema a modo de oración o himno, potenciando un tono de plegaria pagana en los versos. Ocurre especialmente en poemas en los que se otorga mayor protagonismo a la figura de los dioses: es la excusa última que permite insistir en la idea

efímera del tiempo que se va y del deseo que lucha por sobrevivir en la memoria. En su segundo poemario *Problemas de doblaje* (1990) se lee:

IV

LOS dioses sólo otorgan una noche
y un himno de nostalgia por esa única noche.

Verso que acaso sacias
quédate en la memoria:
llenarás ese hueco de los labios
donde ya no se espera la saliva de un dios.

Querer debe ser obra de otros seres
que no se rompan, ciegos,
contra la madrugada.
(Luque, 1991: 51)

Josefa Álvarez señala que “la conexión amor-escritura queda claramente establecida en [este] poema donde se pone de manifiesto la dificultad de retener el tiempo, el valor de la palabra como herramienta posible para la perduración de lo vivido” (Álvarez, 2013: 55) y la igualmente fundamental tarea del recuerdo como depositario último de los momentos de plenitud. La mención a los dioses sabiéndose uno víctima de las agujas del reloj y del poder destructivo de la muerte, como ocurre en la composición anterior, es otro aspecto que Luque destaca en la poesía de Safo:

Safo definía la muerte como un mal: los dioses lo han decidido así, ya que ellos morirían si la muerte fuera algo hermoso. Pero repudiaba el canto de duelo entre las paredes de su hogar, que es la casa de las servidoras de las Musas. Este rechazo del dolor ante la muerte enlaza con la certeza de su pervivencia: quienes participan de los dones de las Musas –las rosas de Pieria- viven en la memoria de los días venideros (55C). (Luque, 2008b: 93)

Poesía es, pues, el antídoto contra la destrucción del tiempo y la muerte para la poeta griega. La postura de Luque parece oscilar entre momentos esperanzados en el que la supervivencia en la memoria y en la

historia es sólo posible a través del arte, e instantes en que se rinde ante la fuerza invencible del tiempo y su desgaste: “El lenguaje no puede con la muerte./ Tampoco el amor puede, créeme./ Se te va a morir todo entre los brazos.” (Luque, 2003: 17). El planteamiento pesimista se anula especialmente en la serie de incursiones teóricas dedicadas a Safo donde se dibuja la triada amor-muerte-poesía como una correspondencia necesaria y común ante la que el poeta debe, en algún momento de su trayectoria, detenerse⁶⁹: “La fruición erótica en la poesía de Safo presenta en su reverso una fruición tanática. Eros conduce a la muerte, y las Musas conducen a la eternidad a ese eros letal una vez reducido a palabras en el poema” (Luque, 2008b: 112). Necesariamente “amor” es el inicio y el fin si se cree como Luque que

el centro de la poesía de Safo lo ocupa muy poderosamente Eros. Un eros proyectado en el presente, el pasado y el futuro, un eros que impregna el *tempo* de todas las experiencias, de todas las indagaciones y reflexiones registradas por Safo. Con su rico inventario de fórmulas de súplica, Safo proyecta su deseo hacia un futuro próximo: en el *Himno a Afrodita* recrea el cumplimiento deseado, y anticipa la realización de su sueño erótico. El deseo inmediato y puntual es descrito con eficacia: Eros *amechanon orpeton*, animal que reptaba incontrollable, Eros violento que se abate como el viento en las montañas sobre las encinas. El amor es dulce y amargo a la vez. El epíteto *glykypikros* alude a sus efectos contrapuestos. El cuerpo acometido por eros es minuciosamente analizado. Eros produce languidez y debilitamiento: *lysimeles* es el término que describe esa disolución de la fuerza de los miembros. Safo hace un recuento magistral de los síntomas físicos de la pasión erótica en 31: temblor, enmudecimiento, sudor, fuego interno bajo la piel, anulación de la vista, de la voz y del oído, palidez extrema, hermanamiento con la muerte. Pero debemos precavernos contra una lectura “sentimental”. Safo describe su pasión como un acontecimiento, no como un sentimiento. “Los temblores que traspasan a Safo no son para ella síntomas de algo, es decir, del amor, sino que son el amor. Cuerpo y alma son lo mismo. Si aplicamos a este poema nuestras modernas perspectivas de lo profundo, lo malentendemos”(Fränkel, 176). (Luque, 2008b: 110, 111)

⁶⁹ En *La siesta de Epicuro* (2008) Luque plantea esta relación, por ejemplo, en una serie de haikus titulados “Seis haikus de amor y muerte”.

La cita desvela de nuevo una de las claves de lectura de Safo pero también una de las pautas poéticas de Luque. La almeriense aclara que para evitar una “lectura sentimental” de Safo debe entenderse que en ella el eros no se reproduce en una sensación etérea sin un correlato tangible y corpóreo: el amor son los mismos escalofríos, los temblores, “el fuego interno bajo la piel”. Curiosamente, Aurora Luque rara vez habla de amor en sus poemas pero el deseo -más fácilmente identificable con esos “síntomas físicos de la pasión erótica”- es un elemento omnipresente en el discurso sobre el tiempo, la muerte, la vida o la poesía. Y más aún: una de las composiciones que parece tomar como centro la idea de amor acaba por ser no sólo un catálogo de elementos emparentados con el apetito de los cuerpos sino una extensa reflexión metapoética que constata el carácter inefable del deseo. Recuérdese aún una vez más el poema VII de los “Nueve poemas sin título” en *Problemas de doblaje* (1990) (“TANTO Petrarca Safo Catulo Luis Cernuda/ [...] y su beso sin nombre todavía”) o la continuas referencias que convergen en la idea de que poetizar el deseo es de alguna forma conservarlo: “las Musas conducen a la eternidad a ese eros letal una vez reducido a palabras en el poema”. El eros “reducido a palabras en el poema” demuestra la capacidad del poeta para representar mediante el lenguaje la naturaleza del que ama aunque no deje de reconocerse la pérdida de ciertos elementos esenciales en el proceso del traspaso de la vida a la página:

LA DECONSTRUCCIÓN O EL AMOR

Amar es destruir: es construir
el hueco del no-amor,
amueblar con milagros la pira trabajosa
echando al fuego lenguas, carne de ojos vencidos,
piel jubilosa, dulce, nucas saladas, hombros temblorosos,
incinerar silencios y comprobar la altísima
calidad combustible del lenguaje.
Hay estadios del cuerpo a cuerpo a cuerpo
que no alcanzaron nombre en el origen.
Y quién inventa hoy
vocablos para el quicio

fragante de una piel, nombres para los grados de tersura,
acidez o tibieza de un abrazo, quién justificaría
las palabras-tatuaje, las palabras tenaces como un piercing,
las palabras anfibias e ilegítimas.
El poeta ha dejado junto a cada palabra
lo que cada palabra le pidiera al oído:
derramarse indecible en otro cuerpo
o estallar en un verso como válvula.
El poeta, desnudo,
cuelga una percha en un árbol perdido
y las palabras van
al poema a vestirse.
(Luque, 2003: 33)

Nótese, además, cómo la influencia de Safo en Luque tiene mucho de temático pero también de formal en la recuperación, por ejemplo, de procedimientos propios de la de Mitilene, como es la enumeración:

La enumeración es un recurso característico de la lírica arcaica. Safo deja entrar en sus versos una multitud de objetos cotidianos, que alcanzan calidad de protagonistas en los recuerdos, en los gestos, en el relato de las experiencias compartidas. La enumeración, a veces desnuda y puntual, convoca materialmente su presencia como elementos plenos de significado. Los objetos construyen el escenario envolvente, pero a la vez son sustancia misma del poema: rosas, jacintos, melilotos, hierba fresca, manzanos, guirnaldas de apio y de tallos de eneldo; sandalias doradas, mantos, túnicas de color púrpura o azafrán, tocados para el pelo importados de Lidia, perfumes y bálsamos, copas doradas, cojines y blandos lechos... (Luque, 2008b: 109)

En Luque lo son sus elementos cotidianos metamorfosados en palabras y en catálogos interminables de imágenes que nos remiten una vez y otra a los lugares públicos y a los recónditos de los cuerpos. Su incorporación en los poemas es una medida para combatir el paso del tiempo y la destrucción del deseo y por ello, otro mecanismo del que Luque

parece sentirse deudora es la presentación de la memoria como espacio para la pervivencia “de las experiencias eróticas compartidas”⁷⁰:

Una aportación específica de Safo, no registrada anteriormente en poeta alguno, es su reflexión sobre la memoria como lugar de las experiencias eróticas compartidas. [...] El recuerdo se invoca para revivir y actualizar el eros a través de las palabras. La memoria se sustenta en objetos muy concretos y en experiencias reales, no en difusos sentimientos: el lecho en que saciaban el deseo, las coronas de flores, los ricos ungüentos que se aplicaban en la piel, y confiere realidad absoluta a la vida vivida en común por encima del tiempo y del espacio (Gentili 1985a: 84). La memoria funda en la palabra poética un mundo autónomo, y eros perdura en ella por encima de las contingencias vitales. (Luque, 2008b: 111)

También en Luque funciona sustentándose en “objetos muy concretos y en experiencias reales, no en difusos sentimientos” aunque la reflexión sobre el poder de la palabra tenga siempre su lugar en los versos. Esta continua meditación metalingüística vinculada al deseo y la pervivencia en el tiempo es la muestra fehaciente de que la poeta otorga mayor poder al lenguaje que al eros posiblemente porque el segundo no existe sin el primero, por lo menos en el espacio del poema:

ALFABETO NOCTURNO

-MAS si la audacia del poeta
fuese la del amante
se escribirían versos con los ángulos
métricamente de los codos,
de rodillas curvadas como rimas,
hemistiquios de los pechos, la cintura
hermosa disyuntiva conjunción
y los pubis un nido de metáforas,
el *locus amoenus* que descifran los labios.

⁷⁰ Reflexiona igualmente sobre el olvido como destructor del eros en poemas como “Manual del náufrago” incluido en *Carpe noctem* (Centellea el olvido/ sobre un oscuro lecho hecho de tiempos./ Allí el amor es náufrago aliado. Criaturas abisales/ lo devoran: mutilación de un cuerpo/ por sus propios deseos (Luque, 1994: 14)) o en “Síndrome de abstinencia” donde la voz “memoria” es sinónimo esta vez del paso del tiempo: “Qué cualidad letal/ la del amor filtrado en la memoria” (Luque, 1994: 22).

En los ojos los astros de la noche
de Fray Luis de León
y el silencio en la piel, cláusula lenta
de todas las estrofas.
(Luque, 1991: 59)

3.4.2. "LA LUNA DE CARAS INFINITAS"

Otra de las influencias que puede reconocerse de Safo en Luque, siguiendo a Aurora López en su artículo del 2007 "Safo como referente en las poetas hispanas de siglos XIX y XX", estaría vinculada al canto a la luna:

[...] el tema de la luna es, en efecto, fundamental en lo que conservamos de la poesía de Safo: recordemos δέδυκε μὲν ἅ σελάννα... "ya se ha puesto la luna...", fr. 168 B Voigt; ἀστὲρες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν... "las estrellas en torno a la hermosa luna...", fr. 34 Voigt; πλήρης μὲν ἐφαίνεται ἅ σελαννα "llena aparecía ya la luna", fr. 154 Voigt; ... ἅ βροδοδάκτυλος <σελάννα> / τάντα περὶ ἔχοισ ἀστρα... "La luna de dedos de rosa / sobresale entre todas las estrellas..." fr. 96 Voigt. No es, por tanto, intrascendente ni injustificada la referencia a Safo como cantora de la luna. (López, 1997: 238)

López recupera las figuras de Rosalía de Castro con su poema "A la luna" de *En las orillas del Sar* y de Carmen Martín Gaité a propósito de la composición "Luna llena" incluida en su poemario *A rachas* (1976), en cuyos versos finales puede leerse:

[...]
Te invocaron sin tregua
a lo largo de un río subterráneo
de palabras marchitas
que viene desde Safo y Rosalía
a morir en mi boca...
(Martín Gaité en López, 1997: 238)

En la poesía de Luque las referencias a la luna son numerosas y consecuencia en su mayoría de la afiliación que siente con el momento nocturno. Un tratamiento primitivo de este símbolo se puede rastrear en su primer poemario *Hiperiónida* (1982) donde se leen imágenes que conectan con la teoría de la inspiración platónica vinculada a la locura (“y la luna,/ cristalina soprano misteriosa,/ regale la locura divina y duradera” (Luque, 1982: 7)); que la representan como un elemento preciosista en la elaboración de los espacios que acogen la belleza sublime de la realidad (“Un mundo con carne de poema [...]; ánimo que sostenga/ la excesiva belleza del misterio, del mar,/ y que cree senderos con el gozo y la luna” (Luque, 1982: 21)); o que contribuyen a la consecución de la armonía entre los amantes y el espacio: “Tu cuerpo, mi cuerpo, la luna./ Triple contemplación/ inevitablemente divina” (Luque, 1982: 24). Sin embargo, sólo existe un poema incluido en *Camaradas de Ícaro* (2003) en el que parece otorgársele a la luna un protagonismo especial aunque, en contra de lo esperado, acabe derivando en una reflexión sobre la figura histórica que da título al poema, Hipatia, excusa y cauce a su vez de una reflexión ulterior sobre la naturaleza del hombre: se trata de “El cráter de Hipatia” al que ya se hizo mención en el segundo capítulo. La luna como símbolo del conocimiento es una imagen a la que Aurora recurre en más de una ocasión, como puede comprobarse en otro poema –incluido esta vez en *Problemas de doblaje* (1990)- titulado “El centauro”. Se trata de una composición intensamente sensorial cuyo personaje central es un centauro que representa al poeta y la poesía y donde “el mar juega a ser el interlocutor” (Luque, 2008b: 44). La función de la luna consiste en simbolizar la puerta al conocimiento en su dimensión mítica y mágica:

EL CENTAURO

La poesía es un centauro.
(EZRA POUND)

El centauro camina por los arcos difusos
De las olas tendidas, anhelando, en el astro,
Encontrar las razones de la noche imposible,
Del celeste silencio, del misterio que acecha.

Bajo la luna inmóvil –señal de encantamiento-
Se aproxima hasta el agua y entrega sus anhelos.
A cambio el mar esparce su perfume más puro
Y el esplendor del mármol divino de su fondo.

Un instante la luna revela la respuesta
Y flota un arco iris –un instante tan sólo-.
Oráculo es la luz, intenso y pasajero,
Y veloz se deshace como estrella en la bruma.

Amargo se lamenta Quirón desde la orilla
-esa feliz esencia para siempre es extraña-
e inventa, en su locura, otro gesto más noble.
Olas grises del alba sostuvieron su cuerpo.
(Luque, 1990: 32)

Esta faceta de la luna como guía e iluminadora del saber es una imagen que Luque utilizaría posteriormente en *Carpe noctem* (1994) en un poema, “El último Titán”, que es esencialmente una reflexión sobre el lenguaje usado, maltrecho y necesitado de luz nueva y nueva forma, como puede inferirse leyendo tan solo los últimos versos:

[...]
Quién pudiera heredar una lengua de nuevo
tan clara como el brillo directo de una luna
con un brillo que dance y que penetre.
(Luque, 1994: 64)

Las otras referencias a la luna, como apunté antes, participan en la creación de espacios y atmósferas (“El niño penetraba los paisajes, los cielos/ Diferentes, polícromos, el río ensimismado,/ la fiel metamorfosis de la tierra en febrero,/ las escalas de luces en la noche o el árbol,/ la

indiferencia blanca de la luna sin rostro (Luque, 1991: 13); también en “Algas, esas guirnaldas hippies de las olas./ Gelatina violeta en la mañana/ cuajando el horizonte./ La luna que convierte/ la mar en la cubeta de un fotógrafo” (Luque, 2008a: 72) y en “Scintilla stellaris esentiae” donde se lee “Con tanto paraíso entre sus venas/ como en el mar de abril o en la luna creciente”(Luque, 1991: 61)) o bien funcionan como claves en la creación de discursos comparativos, como ocurre en el caso de los haikus que se recogen en *La siesta de Epicuro* (2008), en el que la luna, símbolo de la pervivencia en el tiempo, actúa como el nexo de unión entre el pasado y el presente:

Antiguo agosto.
El pai-pai de la abuela
quizá la luna
(Luque, 2008a: 48)

Siguiendo las palabras de Cardona, Luque mantiene “viva la búsqueda original de la belleza, la sugerencia, la precisión” (Cardona, 2010: 33) del haiku tradicional aunque transgrediendo una de las normas clásicas que propugnaba el rechazo a la inclusión de términos relacionados con la penuria, la vejez, los conflictos o cualquier otra noción negativa en aras de aquellos que hacían referencia a los elementos naturales, el paisaje o la música. Josefa Álvarez señala que “este haiku presenta, además, ecos intertextuales con otro famoso de Sokán (1465-1553) [...]: ‘Luna de estío:/ si le pones un mando/ ¡un abanico!’” (Álvarez, 2013: 90) aunque adaptado a la experiencia intransferible de la autora, que recuerda “los veranos calurosos, probablemente de la infancia, en los que la abuela se abanicaba bajo la luz de la luna con un pai-pai, cuya forma redonda sus ojos infantiles identificaban con la de la luna” (Álvarez, 2013: 90).

La almeriense conserva el diálogo esencial del hombre con la naturaleza pero es esa misma interacción (al percatarse del paso del tiempo, de lo efímero, de la destrucción) la que imprime un tono pesimista a su

condensada expresión que, en el siguiente haiku, recupera el mecanismo metonímico que ya se identificó en “El cráter de Hipatia”:

Noche sola.
Arrugas blancas.
Qué vieja sale la luna
(Luque, 1997: 59)

Sus “microbucólicas” son, en definitiva, una persecución muy particular del “momento haiku, instante en que el ser humano se une a un objeto, se vuelve uno con él para finalmente descubrir el momento del existir” (Álvarez, 2013: 89). En este caso, la constatación de las marcas de la madurez se representan en la cara de una luna que, en soledad, se hermana con la voz lírica que la poetiza. En otros haikus, las imágenes sorprendentes que el astro propicia siguen girando en torno al sentimiento de desengaño y de pérdida, que no sólo se ubican en el ya habitual espacio nocturno sino que se justifican en una atmósfera invernal que colabora a su modo en la poetización de un presente hostil donde no parece hallarse la solución para satisfacer las necesidades de la voz en el poema:

Invierno. No sé si mendigar
a la luna de arriba
o a la niña de ayer
(Luque, 1997: 59)

En estos versos me parece especialmente interesante el tratamiento del tiempo y el espacio, representados a través de dos ejes (“ayer” y “arriba”, respectivamente) que se alejan del estado actual del sujeto lírico y que son en ambos casos coordenadas inalcanzables. La falta de plenitud en el presente pretende recuperarse en los momentos de la infancia o en los símbolos de la poesía, representados por el elemento celeste. Son, en cualquier caso, una constatación de la incomodidad de la voz poética que se recupera años después en un haiku publicado en 2008. La mirada

retrospectiva y la presente, en una fusión con la naturaleza, se condensan en expresiones sugestivas, como esta en la que la luna es el punto de partida de una reflexión sobre el estado de la conciencia:

Luna rallada:
nieve. En el alma, nieve
pisada y negra.
(Luque, 2008a: 62)⁷¹

3.4.3. EL SALTO DE LEUCAS: CONCLUSIONES

El poema en el que más explícitamente se reconoce la presencia de Safo en Luque (puesto que no sólo se da cabida al personaje sino también a su clave poética) actuará como cierre del espacio dedicado a este referente fundamental. La composición se titula “Cabo de Leucas” y se incluye en *Problemas de doblaje* (1990), que ya contiene las claves de su poética a pesar de ser sólo su segundo poemario. Son versos inspirados en la figura de la poeta de Mitilene y en ellos pueden identificarse igualmente ciertas imágenes de su poesía que Luque recupera en sus versos. El mar, la luna – de nuevo-, los motivos florales, la naturaleza como símbolo y como marco y la poesía aparecen conjugados en este poema-homenaje:

CABO DE LEUCAS

BEBEN en una concha las amigas
en el temblor oscuro de la tarde.

La luna deberá guardar la memoria
de guirnaldas deshechas en la hierba,
de brazos en silencio
en la noche, dadora de caminos
infinitos y bellos:
las violetas, alzadas en el verso,

⁷¹ Salvando las distancias, puede que estos tres versos puedan conectarse con las imágenes y el tratamiento metonímico-metafórico de la primera estrofa de las “Nanas de la cebolla” de Miguel Hernández: “La cebolla es escarcha/cerrada y pobre:/escarcha de tus días/ y de mis noches. Hambre y cebolla:/ hielo negro y escarcha/ grande y redonda”.

las desdeñó la historia.

El rocío levanta el último perfume
y deshace las alas tan tenues con que, a veces,
se surge de los sueños.

-Mi cansancio
lo beberán el mar y los corales.
En las noches de agosto se filtrarán los astros
por los diamantes negros hasta el fondo.

Y conoció tus versos
el mar; aún vibran en sus olas: te recita
en madrugadas limpias de navíos.
(Luque, 1990: 40)

El título del poema, “Cabo de Leucas” hace referencia al episodio final de la vida de Safo que oscila -al igual que el resto de su biografía- entre la ficción y lo verídico. La anécdota inspiró antes otras manifestaciones poéticas, principalmente en autoras decimonónicas que encontraron en Safo el espejo en que mirarse⁷² aunque quizá el referente de más meritoria mención sea la conocida carta que la poeta le “envía” a Faón en las *Heroidas* de Ovidio y que actúa igualmente como sustrato para las citadas escritoras decimonónicas. La anécdota gira entorno a la leyenda del salto de Leúcade o Leuca, acantilado desde el que los enamorados no correspondidos se arrojaban para curarse de su mal de amor. Cuenta la leyenda que Safo siguió esos pasos por un discípulo de Afrodita llamado Faón que la había abandonado.

La composición de Luque recrea sutil y algo herméticamente el episodio del suicidio. La acción del poema se sitúa en el ámbito nocturno (o en la transición de la tarde a la noche) que, como ya se ha comentado, es un tiempo especialmente apreciado para la almeriense. La mención a “las

⁷² Carolina Coronado y su “Salto de Léucades”, Josefa Ugarte Barrientos en “Saffo” o “Último canto de Safo” de Eduarda Moreno Morales. Para un estudio detenido les remito al artículo ya mencionado de Aurora López. Igualmente algunos pintores lo tomaron como motivo para sus obras también en el XIX: Antoine-Jean Gros, Edmund Friedrich Kanoldt, Gustave Moreau, Théodore Chassériau y Honoré Daumier.

amigas" imprime una cierta atmósfera de ritual que se potencia a medida que avanza la composición; en realidad, la presencia de las acompañantes inaugura la convivencia entre los dos aspectos básicos de la figura de Safo: los episodios biográficos y su legado poético, que irán entrelazándose y confundiendo de inicio a fin. Los primeros se cifran en la anécdota misma; los segundos, en la incorporación de las claves poéticas de la bautizada por Platón la décima Musa: los elementos naturales y concretos, la luna, las violetas (recuérdese la referencia de Alceo quien llamaba a Safo la "coronada de violetas"), las guirnaldas, todas ellas "alzadas en los versos" que desdeñó la historia. Su final, a pesar de todo, es el más halagüeño de entre los posibles: "Y conoció tus versos/ el mar; aún vibran en sus olas: te recit/ en madrugadas limpias de navíos". Repárese en la manera en que el elemento natural protagoniza el poema: el mar (de nuevo, como antes fue el interlocutor para el centauro) y la luna (como testigo que "deberá guardar la memoria/ de guirnaldas deshechas en la hierba") y no el hombre es el elegido para conservar el legado poético: ¿será que la voz poética todavía cree, como ocurría con Hipatia, que los humanos siguen sin merecer ser ellos los beneficiarios de la poesía? La sucesiva secuencia deja establecido que la naturaleza será la depositaria de una obra que ha sobrevivido muy fragmentariamente al paso del tiempo y que en ocasiones ha sido relegada a un segundo plano en aras de una serie de episodios biográficos ni tan siquiera demostrables. El logro de la composición de Luque reside en la incorporación de una voz poética en primera persona que se identifica con la propia Safo. La novedad descansa, a mi parecer, en la naturaleza del discurso más que en el sujeto que lo enuncia: la protagonista no se despide en el poema de Luque apelando a un amor no correspondido o al sufrimiento provocado por el abandono de Faón, como sí ocurre en las poetas del XIX; por el contrario, se despide con una reflexión sobre la vida y la poesía, sobre un "cansancio" que se convertirá en la ofrenda para "el

mar y los corales” y donde todo ello acabará en perfecta fusión con los astros de la noche⁷³. Posiblemente el motivo de este cambio de rumbo en el uso del salto de Leucas es también el cambio en el acercamiento a la poeta de Lesbos. A Luque le interesa la labor poética de Safo, sus recursos, la capacidad de la voz lírica para concretar la experiencia vital. Ya no la necesita, como sí las poetas predecesoras, como estandarte de libertad o liberación, como justificación de su labor de poetas. La almeriense se acerca a ella con ojo crítico y curioso, buscando entre los versos los elementos que le permitan entender el mundo circundante, las palabras que se abran en su esencia y que apunten a la verdad de la humanidad. Así es Safo, dice Luque, “pura médula”, “capacidad de extrañar”, “poesía viva”. Así es también Luque, quien persigue para sí y sus versos lo mismo que valora en los de su referente: la frescura, la novedad, lo inaudito, lo inefable: el *eros* poetizado.

⁷³ Es interesante recuperar brevemente una reflexión de Gaston Bachelard: “Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el ‘elemento melancolizante’” (Bachelard, 1942: 141). En este poema de Luque el mar no actúa necesariamente como “elemento melancolizante” porque la muerte de Safo se representa desde la lucidez de un sujeto poético que comprende que el momento final de su existencia ha llegado.

3.5. EPICURO EN LUQUE O DE “LOS PLACERES SENCILLOS DE LA VIDA”

3.5.1. EL LUGAR DEL PLACER

La tercera máxima capital de las cuarenta que propuso Epicuro rezaba así: “El límite de la grandeza de los placeres es la eliminación de todo sufrimiento. Donde haya placer, durante el tiempo que sea, no hay pesar ni sufrimiento ni la mezcla de ambos” (Epicuro en García Gual, 2002: 145). En una pugna continua contra el tiempo –“contra el tiempo que sea”-, en la poesía de Aurora Luque la prosecución de los placeres no se limita a la confección de una poética hedonista, sino que alcanza una dimensión metafísica y gnoseológica: el placer –estético, del cuerpo, de la inteligencia- es la base de la vida misma y del conocimiento. La presencia del placer en Luque deberá interpretarse en todas sus vertientes, pero siempre partiendo de la idea esencial que lo construye y justifica: el sujeto poético, consciente de la presencia innegociable del dolor en la vida, elige el placer como arma de combate ante el “pesar”, el “sufrimiento” o “la mezcla de ambos” convirtiéndolo, así, en un salvoconducto que le permita escapar de los momentos hostiles de la existencia. Una de las fuentes donde Luque recoge esta filosofía de vida es la teoría de Epicuro y sus discípulos, así como de todos aquellos poetas latinos herederos de tal sistema filosófico. Josefa Álvarez escribe:

Desde los comienzos de su trayectoria poética, Aurora Luque reivindica, a través de su obra, el hedonismo epicúreo como actitud vital. La poeta andaluza, licenciada en filosofía clásica de formación, se reconoce en este sentido heredera de poetas latinos como Horacio, Virgilio, Ovidio o Catulo que, según sus propias palabras, “llevaron a sus últimas consecuencias el arte de vivir y la estética hedonista de las transgresoras propuestas epicúreas” (Álvarez, 2010: 49)

No se trata, una vez más, de rastrear en las páginas de Luque referencias textuales incluidas de manera fiel, sino de percibir cómo la influencia de Epicuro tiene un peso sustancial en la creación de una poética propia que busca esencialmente, primero, la consecución del placer en la vida y en la poesía y segundo, constituirse como una defensa contra el tiempo.

3.5.2. EPICURO EN DUERMEVELA

La influencia de Epicuro en la poesía de Luque deviene mayor y más explícita a medida que avanzan los años y las publicaciones de forma que “su activismo epicúreo llega a un punto culminante en el último poemario, *La siesta de Epicuro*” (Álvarez, 2010: 49). Tanto es así que el libro podría considerarse en su totalidad un homenaje al epicureismo y al *modus vivendi* que el Maestro y sus discípulos practicaron. La presencia de Epicuro puede rastrearse en los membretes que presiden las diversas partes en que se divide el poemario. Los personajes elegidos -además de Epicuro que da nombre a la primera parte con un sintagma homónimo al título- son epicúreos tardíos, que divulgaron y practicaron las doctrinas del jardín más o menos convenientemente adaptadas a su tiempo. Lucrecio, Pisón y Filodemo son los presidentes de las tres últimas partes. La segunda, que viene titulada “La biblioteca de Pisón” y la tercera “El jardín de Filodemo” pueden hacer referencia a lo que ella versifica de la siguiente forma en uno de los poemas esenciales del libro:

me quedé en la Ciudad, en la Roma dorada,
asfixiante y deshecha de los paganos últimos
que perdieron la quinta en la Campania.

La clave para descifrar los títulos está contenida en el último sintagma: “la quinta en la Campania” y a los que la habitaban: “los paganos últimos”. En esa región del sur de Italia, la Campania, se encuentra lo que se

conoce hoy como la Villa de los Papiros⁷⁴, una quinta perteneciente a Lucio Calpurnio Pisón Cesonino (el Pisón de Luque) donde Filodemo de Gádara reunió una biblioteca eminentemente en griego e inminentemente epicúrea. Josefa Álvarez añade:

Nunca existió, sin embargo, un “Jardín de Filodemo”, pero sí se reunió en Herculano, en torno a su figura y a la de Siro, un grupo, cohesionado tanto por la amistad como por los intereses filosóficos, formado por los poetas Virgilio, Quintilio, Varo, Plotio Tuca y Vario Rufo, al que, al parecer, se sumaba ocasionalmente Horacio (Thibodeau 248-251). En su ensoñación del mundo grecorromano, Aurora Luque imagina este cenáculo filosófico-poético en el que las ideas del maestro Epicuro habrían alcanzado un desarrollo más rico, dando espacio tanto a la poesía como al amor que aquel rechazaba como disturbios para el alma. (Álvarez, 2010: 55)

Quizá algo de ensoñación subyaga en la creación de este “cenáculo filosófico-poético”: por qué no hablar, pues, de un nuevo jardín: el que acogió el epicureismo tamizado por los lustros, ciertamente más flexible en la aceptación de la poesía o en el ejercicio del amor, asuntos ambos de capital importancia en la poesía de Luque. Parece evidenciarse con ello que la elección de estos epicúreos tardíos no es baladí. Carlos García Gual, en su aclaratorio estudio sobre *Epicuro* traza una breve semblanza de Lucrecio y de Filodemo. Sobre el primero se lee:

Sobre la vida del autor del *De rerum natura*, el más grande poema didáctico filosófico del mundo latino y de toda la literatura occidental, poquísimo sabemos, al margen de su misma obra [...]. La breve e inquietante noticia que nos da sobre él San Jerónimo [...] ha sido discutida una y otra vez. Ese poeta que se volvió loco por un filtro de amor y que se suicidó a los cuarenta y cuatro años, tras haber compuesto su poema en los intervalos de su locura, parece surgido de una ficción romántica no exenta de maliciosa ironía. Pero, a la vez, esa ficción parece demasiado brillante para proceder, sin base, de la imaginación ingenua de San Jerónimo. (García Gual, 2006: 233)

⁷⁴ Información detallada sobre la historia y características arquitectónicas de la villa se encuentran en el artículo de Umberto Papalardo “La villa de los papiros de Herculano” publicado por el Instituto Lucio Anneo Séneca en 2004.

En efecto, poco se sabe de la vida de Lucrecio y menos de su muerte. Sí se conoce, por contra, la filiación epicúrea que justifica su inclusión en el volumen de Luque. Sobre el otro personaje, Filodemo, García Gual escribe:

En un cierto contraste con la figura solitaria de Lucrecio, evocaremos ahora la silueta de otro epicúreo del siglo I, que también ejerció como poeta: Filodemo de Gádira. Desde su Siria natal Filodemo viajó hasta Atenas y desde allí se vino a Herculano, para establecerse allí, en la hermosa Campiña cercana a Nápoles, al amparo de su amigo y patrón el influyente político Lucio Calpurnio Pisón. En la Campania había ya un cierto número de epicúreos, cultos y refinados, y la casa de Filodemo fue seguramente el centro de reuniones de estos amigos filósofos. (García Gual, 2006: 237)

El mismo Filodemo es, por tanto, la clave para entender la presencia de Pisón en el título de la última parte de *La siesta de Epicuro*. De nuevo García Gual arroja luz sobre el asunto:

“Filodemo logró reunir una excelente biblioteca de textos epicúreos [...]. Es muy poco lo que sabemos sobre [su] vida. [...] Junto a la espléndida «villa» de Pisón –a quien pertenecería la biblioteca cuidada por él- tenía su casa, una modesta «choza» en comparación con las suntuosas mansiones de su amigo”. (García Gual, 2006: 237, 239)

La presencia de Filodemo y sobre todo la de Lucrecio puede hacer pensar que, a pesar de las reticencias iniciales del propio Epicuro, Luque reivindica a los epicúreos-poetas para poder conciliar de esta forma su filosofía de vida y su quehacer literario que en ella, como en tantos otros poetas coetáneos, acaba siendo una misma cosa. Y, finalmente, como parece querer sugerir Josefa Álvarez, a Luque le interesa un epicureismo amplio que le permita -además de crear un espacio lícito para la poesía- satisfacer su deseo de expresar el instante y la dicha a partir de un eros que, aunque no siempre complaciente, en la mayoría de los casos transporta al sujeto a una dimensión perfeccionada del momento cotidiano. Asimismo,

este neoepicureísmo que propugna Luque basa su doctrina en la celebración de los sentidos, no sólo como vía de conocimiento (en este caso sí respeta los preceptos originales), sino también como medio para el disfrute y el placer:

Vivir es celebrar la propia vida,
su consistir en canto luminoso,
su textura de jugo recién hecho.
(Luque, 2003: 33)

Al camino o a este “celebrar la propia vida” puede llegarse a través de senderos diversos. Uno de ellos es la memoria. La recuperación de los momentos felices del pasado proporciona placer en el presente, según señala Epicuro en su última epístola, dirigida a Idomeneo:

Mientras transcurre este día feliz, que es a la vez el último de mi vida, te escribo estas líneas. Los dolores de mi estómago y vejiga prosiguen su curso, sin admitir ya incremento en su extrema condición. Pero a todo ello se opone el gozo del alma por el recuerdo de nuestras pasadas conversaciones filosóficas. (García Gual, 2006: 57)

En Luque la conciencia de que la memoria es la depositaria de los momentos felices de la vida se encuentra ya en los primeros poemarios, como puede constatarse en estos versos extraídos “Nueve poemas sin título” de *Problemas de doblaje* (1990) donde la poesía y la memoria confluyen para recuperar los reflejos del pasado:

Verso que acaso sacias
quédate en la memoria;
llenarás ese hueco de los labios
donde ya no se espera la saliva de un dios
(Luque, 1990: 51)

Y de la misma forma, la memoria como continente de estos intervalos dichosos de la existencia es lo único que sobrevive cuando el resto ha desaparecido:

Nadie pudo ofrecer
otra cosa a la muerte
que una carne extenuada,
surcada de memorias.
(Luque, 2003: 49)

Sin embargo, la composición en la que más claramente se refleja la filiación epicúrea de Luque antes de *La siesta de Epicuro* (2008) se ubica en *Camaradas de Ícaro* (2003), su libro anterior y se titula “La poesía no ha caído en desgracia”. También la memoria es el bálsamo que consuela ante la muerte o “la no prolongación”:

Penoso es que el presente reconozca
en sí mismo futuros motivos de elegía,
que se sepa exaltado de otra temperatura
por breves horas sólo. Pero basta un periplo,
basta un itinerario. Si acude la memoria –su garfio de
palabras-
no importará la muerte, la no prolongación.
No importará la muerte.
[...]
Al presente voraz basta con arañarle
una noche, esa noche, antídoto de orgullo
contra toda la muerte.
(Luque, 2003: 36)

Curiosamente Luque escribe después de haber publicado el libro al que pertenece el poema: “Es hora, pues, de deshacerse de los prestigios de la noche, de sus fardos desolados, de los triunfos parciales de la muerte. Es la hora de una poética neoepicúrea rotunda y militante, que desenganche a los poetas del carro de Saturno” (Luque, 2008b: 35). La voluntad de afiliarse a una poética sin tiempo (o que los englobe todos) –precisamente eso es desengancharse “del carro de Saturno” – se representa en el poema con la anulación del futuro y el desprecio del presente; sin embargo, no del todo liberada de la estela de Cronos, Luque recurre todavía al tiempo de la noche porque es, al igual que la memoria, el testafarro del los momentos de plenitud. Y conociendo las herramientas de las que se sirve, sus lugares

comunes y sus técnicas, el lector puede comprender que la conjunción entre la memoria y la noche conducen al sujeto a una suerte de salvación siempre cifrada en el deseo de los cuerpos y el erotismo. El demostrativo en el sintagma final “esa noche” (frente a una noche cualquiera) apela al tiempo especial que no se olvida, a los tiempos míticos que configuran el mosaico de una vida y su memoria. Finalmente, el tercer elemento que debe añadirse al recuerdo y a la noche es la poesía misma: “La escritura como reviviscencia del placer, como medio de incorporar sensualmente las pertenencias del pasado al equipaje del presente” (Luque, 2008b: 151). En la composición que ahora se analiza, “la escritura como reviviscencia del placer” actúa en una doble dimensión: la metapoética y la intertextual. Precisamente, los versos citados pertenecen al poema titulado “La poesía no ha caído en desgracia”, clara referencia a Juan Carlos Mestre como ella misma aclara en el segundo verso (“*Rumbo a Lesbos se va poniendo el sol/ dice Mestre, el poeta*”). Juan Carlos Mestre (León, 1957) es uno de los poetas con los que comparte referentes, incluso más allá de los clásicos - pienso en Keats-, aunque sean éstos los que le interesan especialmente a la poeta. El viaje que inicia Mestre rumbo a Lesbos en su poemario de 1983 *La visita de Safo*, propicia que el sujeto poético de Luque emprenda asimismo igual periplo, reflexionando sobre el sentido del tiempo. Por el hecho mismo de que tal viaje y tal reflexión nazcan de la lectura y la escritura, la poesía no puede caer en desgracia y de ahí el título del poema, inspirado en el del poemario que Mestre publicó en 1992 (*La poesía ha caído en desgracia*), aunque se subvierta su significado. Más allá de todo ello, de la cita concreta y del autor elegido, la relación de la autora con la lectura y el encuentro con diversos autores y libros tiene especialmente que ver con su visión epicúrea del placer:

Si el trato con el libro merece estar entre nuestras costumbres es por su capacidad para producir placer. Como tal se le pueden aplicar los consabidos cálculos epicúreos: puede contribuir al bien supremo: “Decimos que el placer es el principio y fin de la vida

feliz” Si la lectura no nos procura placer no hay por qué dedicarse a ella, ya que se convertirá en fuente de hastío, displacer y aun de dolor insoportable. (Luque, 2008b: 59)

Ahondando en esta misma dirección, debe incluirse un poema perteneciente a *La siesta de Epicuro* en el que se confiesa que la filiación por las teorías del Maestro viene quizás justificada por una lectura de la infancia:

EPICURO EN LA QUINTA AVENIDA

*Quiero leer todo el
libro de la vida, y así que haya concluido
su última página, lo cerraré con serenidad y calma*
CARDENAL WISEMAN, *Fabiola*

En la Quinta Avenida, restaurante *Epicure*.
Sopa de tortellini, bocadillos con recula.
Esa Italia adoptada por Manhattan y Coppola
qué poco ya que ver con la mía, la antigua,
la caducada y vieja. Yo quería tener, con Fabiola,
mi quinta en la Campania.
La cárcel Mamertita, las turbias catacumbas
cruzadas por antorchas milagrosas, el estilete cruel
de la joven patricia... Soñar con esos cielos de azucena
de Cecilia y de Inés. Pero al final
-comenzaba mi vida: al acabar el libro-
me quedé en la Ciudad, en la Roma dorada,
asfixiante y deshecha de los paganos últimos
que perdieron la quinta en la Campania.
Tal vez el Cardenal me hizo epicúrea.
(Luque, 2008a:11)

Quizás el lector conocedor de la obra del Cardenal Wiseman se sienta algo desorientado ante la confesión de la voz poética en “Epicuro en la Quinta Avenida”. La clave reside en la experiencia de la niñez que la propia autora desvela. Reflexionando sobre las primeras lecturas y sobre los efectos que éstas y otras posteriores provocan en los lectores apasionados, Luque establece a modo de anécdota cuatro posibles patologías o dolencias de los que éstos pueden aquejarse: “la alergia a la rutina o síndrome *von Aschenbach*, el dolor por la falta de libro nuevo, el síndrome de la vida

paralela y el vértigo narcótico". (Luque, 2008b: 45). La penúltima que está estrechamente vinculada a la lectura de *Fabiola*:

[...] Yo ya había vivido otra vida paralela, más intensa aún. Mi madre me había regalado *Fabiola*, la novela coral del Cardenal Wiseman que narra la vida y el martirio de numerosos santos y mártires en manos de los feroces romanos de un imperio decadente. Santa Inés, santa Cecilia, san Sebastián, san Pancracio: yo he presenciado sus martirios y torturas, y –lo confieso- disfrutaba con ello a la vez que me embargaba un potentísimo y encantador deseo de emularlos. Pero reconozco que prefería reconocermé en la patricia Fabiola, una romana altiva y guapa que anduvo medio enamorada del apuesto san Sebastián. Me proporcionó largas horas de beatitud esta novela: visité las idílicas quintas de la Campania, recorrí las catacumbas con el vacilante Torcuato y todavía veo el borbotón de sangre que hizo brotar la pantera del cuerpo juvenil de Pancracio ante los ojos de su madre Lucina, y cómo los cristianos se arrojaban sobre la sangre para empapar esponjas. No pueden imaginarse la emoción que me embargó, cuando, muchos años después, descubrí en Sevilla una calle dedicada a Fabiola, a aquella misma Fabiola en cuya piel yo había vivido tanto y con tanta intensidad. (Luque, 2008b: 52, 53)

Vida (aunque la imaginaria), lectura y placer parecen conjugarse en la poesía de Luque como el reducto donde Epicuro sobrevive a su anchas. En la primera noticia que se tiene de Fabiola en la novela (en el capítulo cuatro de los cincuenta y cuatro que la componen) se lee lo siguiente:

Abandonada, puede decirse, a sí misma, había leído mucho, sobre todo libros serios y profundos, y se había declarado partidaria acérrima de cierto epicureísmo intelectual que durante mucho tiempo estuvo en boga entre los romanos. [...] Sólo creía en la vida presente, y no se acordaba más que de sus placeres, su bien por fortuna el orgullo escudaba su virtud. (Wiseman, 2007: 20, 21)

Y para la siguiente mención del epicureísmo, que desvela asimismo el origen de la cita que encabeza el poema, de nuevo Wiseman pone en boca de Fabiola:

-Pues por lo que a mi se refiere –replicó Fabiola-, opino como Epicuro. Este mundo es un festín que dejaré de buen grado cuando

esté saciada y no antes. Quiero leer todo el libro de la vida, y, cuando haya leído su última página lo cerraré tranquilamente (Wiseman: 2007: 179)

A quien Fabiola replica es nada menos que a Sebastián (cuya identidad es fácil de averiguar mencionando sólo alguno de los nombres de los otros mártires cristianos protagonistas: Pancracio, Cecilia, Inés) porque, tal como se leyó en la cita de Luque, *Fabiola* es una novela de 1854 ambientada en Roma a finales del siglo III y principio del siglo IV d.C. donde la trama se desarrolla en los momentos previos a la llamada “Gran persecución” o la persecución de Diocleciano, la última contra los cristianos en el Imperio Romano. La representación de los personajes en la novela se construye a partir de un maniqueísmo exaltado según el cual los cristianos son dechados de virtud y sacrificio y los paganos, pecadores merecedores del castigo eterno. Entre ambos, Wiseman sitúa a Fabiola, quien, aunque confesa epicúrea durante toda la novela, finalmente acaba convirtiéndose al cristianismo. Las dos citas extraídas ilustran su filiación inicial a las teorías de Epicuro, aunque su presentación (en boca de la protagonista y en la del resto de personajes) constituya un ejemplo de la mala lectura y el peor entendimiento que ha planeado sobre las doctrinas de Epicuro desde su nacimiento. El epicureismo del que habla Wiseman no es el de los últimos epicúreos sino el un grupo de libertinos que asimilaban el legado del maestro al placer de las orgías, los banquetes opulentos, el lujo y la frivolidad.

Lo curioso en el poema de Luque, además de las referencias concretas a la novela y sus detalles (“la cárcel Mamertita” -donde los condenados a muerte esperaban la hora de su ejecución-, “el estilete cruel” con el que Fabiola hiere a su criada Syra –quien la convertirá al cristianismo- al inicio de la novela, la referencia a dos personajes esenciales como son Cecilia -una niña ciega y mendiga- e Inés -la prima cristiana de Fabiola-, dos de las primeras en someterse al tribunal romano y ser martirizadas) es que sitúa a Epicuro en dos momentos diferentes de la

historia, uno real y otro ficticio, a los que no pertenece. El real lo vincula a un restaurante de la Quinta Avenida de Manhattan que lleva su nombre (“The Fifth Avenue Epicure”, en la quinta con la diecinueve oeste) y que, en un continuo juego temporal basado en la polisémica voz “quinta”, conduce al lector desde Manhattan hasta la Roma de principios de milenio, de la *quinta* Avenida a la *quinta* en la Campania. El espacio urbano y moderno (la Italia adoptada por Manhattan y Coppola) y la revisión sobre lo que representa guía a la poeta, en un ejercicio nostálgico, a su Italia “antigua, la caducada y vieja” que nada tiene que ver con la imagen que se vende hoy en la Gran Manzana. “Su” Italia es aquella que actúa como trasfondo en *Fabiola*, aquella Italia de las quintas donde los espacios eran propicios para la lectura y el reposo y que configura el segundo momento, el ficticio, en el que se sitúa a Epicuro en el poema. Así describe Wiseman la actividad de Fabiola en su quinta de Gaeta, y la quinta misma:

Las colinas Sabina, Tusculana y Albana estaban cubiertas de magníficas quintas y, al acercarse octubre, mes que en Italia es delicioso, se abrían para las habitaran sus propietarios. A una de estas quintas se había trasladado Fabiola [...]. Se hallaba en la vertiente de la colina que desciende a la bahía de Gaeta y, como su palacio de la ciudad, estaba lujosamente amueblado. Desde la azotea se divisaban las azuladas aguas de la apacible bahía, surcada por las blancas velas de innumerables galeras, esquifes, lanchas y barcas de pescadores. Una galería de celosías, tapizada con enredaderas, conducía a los baños y, a medio camino, una abertura daba paso a un bosquecillo de verde y fina hierba, manteniendo su fresca un manantial que brotaba de rocas artificiales, y caía en una cavidad natural, donde se agitaba, rebosando por algún trecho en ondas, y con suave murmullo corría a mezclarse con el mar. [...] [Fabiola] estaba casi siempre sola disfrutando de tan delicioso retiro y, aunque había en la quinta una bien provista biblioteca, llevaba consigo un buen número de libros de sus autores favoritos y otras producciones nuevas de amena y frívola lectura, de las cuales se procuraba a elevado precio una de las primeras copias. Todas las mañanas pasaba varias horas en el sitio que acabamos de describir, con un cesto de libros a su lado, de los que escogía ya éste de aquí, ya el de más allá. (Wiseman, 2007: 107, 108)

Posiblemente esta afición lectora y cierta heroicidad que rodea la figura de Fabiola a lo largo de la novela propiciaran la intensa identificación que se ha referido ya entre la niña Luque y el personaje protagonista. La reflexión en el presente sobre esta anécdota del pasado va conduciendo al lector hacia la clave, que se halla al final del poema: el sujeto poético, trasunto de Luque, decide apropiarse de la Roma pagana, precisamente la condenada en las páginas de Wiseman, “la asfixiante y desecha”, la dorada, que representa por propia elección no sólo una preferencia literaria sino una alternativa vital en la que se acababa por sanar de aquella patología que Luque bautizó como “el síndrome de la vida paralela”. Por ello escribe: “comenzaba mi vida: al acabar el libro”. De nuevo es oportuno insistir en la idea que ya se mencionó antes: bien como ejemplo *ex contrario* bien como camino a seguir: “La literatura es un formidable alimento intelectual: con los libros, en los libros, el saber se convierte en placer y el placer en inteligencia.” (Luque, 2008b: 73)

3.5.3. “LA MUERTE NO ES NADA PARA NOSOTROS”

Otro de los aspectos del epicureísmo que debe considerarse es la muerte como fin. Aunque sí se reconociera en el cenáculo del jardín la distinción cuerpo-alma, ambos acababan desapareciendo en el momento final, de modo que las teorías epicúreas no contemplaban la vida después de la muerte. Aclara Carlos García Gual:

Para Epicuro, como antes para Demócrito, el alma, que es corporal y un agregado de átomos sutiles, perece con el cuerpo –la «carne»- al que estaba unida. Cuando el organismo humano deja de funcionar, los átomos del alma se desvanecen y dispersan, al quebrarse la asociación psicosomática que era el ser viviente. La *psyché* no tiene capacidad de supervivencia ni de sensación fuera de este organismo. Nace con el cuerpo entero y muere con él. (García Gual, 2006: 186)

La idea aparece dibujada en varios momentos de la producción de Luque aunque, como bien indica Díaz de Castro “siempre desde una aceptación lúcida, desde una resignación no exenta de ironía” (Díaz de Castro, 2003). Me vienen a la mente unos versos de “Después del THE END” en el poemario *Problemas de doblaje* (1990) que con esa resignada lucidez –y siempre desde los hallazgos expresivos tan propios en Luque- se ejemplifica lo anterior:

[...]

Nunca habrá una respuesta
tan clara y tan inhóspita:
la vida inútilmente
cortándole las venas al destino.
(Luque, 1990: 62)

Tan solo algunos extractos más servirán para reafirmar lo hasta ahora expuesto. En *Carpe noctem* (1994) varios poemas esenciales giran en torno a esta premisa aunque es “El río subterráneo” el que la versifica de forma más explícita:

EL RÍO SUBTERRÁNEO

Las noches empapadas de palabras difíciles,
la noche en la que bebo,
la de palabras húmedas de ti:
toda memoria muere con su cráneo,
toda memoria anula sus servicios,
su paso por los días y tus ojos
oscuros como el fondo
donde el amor se nutre.
[...]
(Luque, 1994: 28)

La imagen de que “toda memoria muere con su cráneo” es una constante que aparecerá todavía de forma más explícita y cruda en poemarios posteriores, como en *Camaradas de Ícaro*, libro presidido por un omnipresente desengaño ante la vida. En uno de los poemas, “Casus belli” puede leerse: “El lenguaje no puede con la muerte./ Tampoco el amor

puede, créeme./ Se te va a morir a morir todo entre los brazos” (Luque, 2003: 17).

La dinámica del poemario propicia esa línea de pesimismo como norma general aunque haya cabida para la sombra de Epicuro, proyectada desde una perspectiva en la que se apela a los placeres de la vida. En contra de lo que popularmente se entiende, la doctrina epicúrea no se caracteriza, ya se dijo antes, por el exceso. El sujeto poético, diestro conocedor de tal base filosófica se afilia a su esencia a “los placeres sencillos de la vida”:

LOS PUENTES INFLAMABLES

A punto de cruzar
ese puente del medio del camino
cuando vas eligiendo *malgré toi*
los llamados placeres sencillos de la vida
-sabiendo que, en el fondo, te eligen a ti ellos,
te suman a su séquito caduco-
simplificas el cálculo del mundo: hasta de la belleza
que presumías tan incalculable.
Y descubres que todo se reduce
a viajar de lo mucho a lo muy menos,
de lo poblado al viento del desierto,
del exceso a lo escaso,
a declinar sin más, intransitivamente,
a cambiar los magníficos plurales
por un acorralado singular
enarbolando alguna resistencia...

Los puentes inflamables
del medio camino de la vida.
(Luque, 2004: 18)

Estos “placeres sencillos de la vida”, no obstante, no acaban de desprenderse de la conciencia de finitud, no dejan de ser un “séquito caduco”. La persecución de la sencillez, de la esencia verdadera de las cosas y del estado atarácico que propicia la vida feliz se plantea de forma repetida en el repertorio poético de Luque. Sin embargo, puede reconocerse entre el fragmento anterior y el siguiente, con el que concluyo, una evolución en la voz y la expresión del deseo: la confianza en los dioses desaparece y se

intensifica el discurso cercano del fluir de la conciencia, abandonando plegarias y oraciones que ya no son válidas para un sujeto descreído y decepcionado por los mecanismos que rigen la existencia. La propia conversación con uno mismo, donde no hay espacio para máscaras ni fingimientos, coloca al sujeto en una tesitura desencantada donde la necesidad que apremia no es otra que la destrucción de un pasado de “atuendos de palabras”, “certidumbres añosas”, “falacias y fábulas”. Se persigue, pues, la vuelta a la inocencia: un nuevo principio sin peso en las espaldas o en la memoria:

LA SIESTA DE EPICURO

Ojalá que los dioses
me abandonaran. Todos.
Despertarme, de pronto,
desprovista de mapas,
limpia de certidumbres
añosas, despojada
de falacias y fábulas,
desnuda de pronombres
y atuendos de palabras
-sobre todo.

Ojalá
que los dioses, corteses,
todos me abandonaran.
(Luque, 2008a: 10)

3.5.4. EL FIN DE LA SIESTA: CONCLUSIONES

El cambio de tono sustancial que se reconoce de *Camaradas de Ícaro* (2003) a *La siesta de Epicuro* (2008) permite no sólo que el sujeto poético se vea desvinculado del carro de Saturno sino también del de Thanatos. Una vez más o menos asumido el hecho inevitable de la muerte, la voz poética se decanta por una reflexión sobre la vida que acaba girando en torno a la concordia y exploración de los placeres. La reflexión que se inicia con el primer verso de *La siesta de Epicuro* (2008) llega a su fin con la última

composición, alegato al disfrute de la vida y al aprovechamiento del momento. La sección última, titulada “La tumba de Lucrecio” se introduce con una cita de Epicuro, su “Máxima XX”:

Pero el pensamiento, que se ha dado cuenta del fin y límite de la carne, y que ha diluido los temores de la eternidad, nos prepara una vida perfecta, y para nada precisamos ya de un tiempo infinito. Porque ya no se rehúye el placer. Y cuando las circunstancias nos llevan al momento de dejar la vida, no nos vamos de ella con el sentimiento de que algo nos faltó para haberla llevado mejor. (Luque, 2008a: 79)

La composición que cierra el libro es la traslación poética de la máxima que funciona como cita. Diría que condensa la filosofía epicúrea en sus términos esenciales: la importancia de los sentidos como punto de partida de todo conocimiento y de los juicios que se emiten sobre él, la defensa de los placeres de la vida, la idea de la muerte, la necesidad de exprimir el momento presente:

EN RADIO TRES

Escucho en Radio Tres
en versión brasilera
-que es como si batiesen los sonidos
con la pulpa del sol-
Cheek to check y Moon River.
Una cerveza Alhambra de reserva
colabora a su modo en el *bienser*.
Y el cuerpo quiere abrir, completo de sí mismo,
las puertas del verano.
Los sentidos son hoy
esos dioses alegres y fuertes de los mitos.
Reinauguran el mundo,
lo cifran,
lo consisten:
la puerta del oído,
la puerta de la lengua,
la puerta de los párpados.
Ícaros,
Hermes,
Iris.

Ahora que ya sé
lo que roba la muerte
me importa mucho el aire de esta noche
mitogénico, vivo, generoso.
(Luque, 2008a: 86)



**Universitat de les
Illes Balears**

**TESIS DOCTORAL
2014**

**“LA POESÍA NO HA CAÍDO EN DESGRACIA”
FUENTES CLÁSICAS Y CONTEMPORÁNEAS
EN LA OBRA POÉTICA DE
AURORA LUQUE**

Volumen II de II

Dolores Juan Moreno



**Universitat de les
Illes Balears**

**TESIS DOCTORAL
2014**

**Programa de Doctorado de
Historia de la Literatura y Literatura Comparada**

**“LA POESÍA NO HA CAÍDO EN DESGRACIA”
FUENTES CLÁSICAS Y CONTEMPORÁNEAS
EN LA OBRA POÉTICA DE
AURORA LUQUE**

Volumen II de II

Dolores Juan Moreno

Director: Francisco Díaz de Castro

Tutor: Francisco Díaz de Castro

Doctora por la Universitat de les Illes Balears

ÍNDICE

VOLUMEN I

RESUMEN/RESUM/SUMMARY	9
1. INTRODUCCIÓN (TEMAS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA)	12
2. PALABRA DE CAMARADA: LA POÉTICA COMPROMETIDA DE AURORA LUQUE	25
2.1. EL COMPROMISO DE ÍCARO	25
2.1.1. LA PALABRA POLÍTICA	25
2.1.2. INCUBADORA DE UTOPIÁS	34
2.1.3. LA NUEVA CAJA DE PANDORA	39
2.1.4. “UN BRONCEADO QUE ENCANDILA”: LA DENUNCIA POLÍTICA Y SOCIAL	46
2.1.5. “GANAS EN LOS CAMINOS EL CAMINO”: OTREDAD Y VIAJE	58
2.1.6. POESÍA Y <i>PATRIE</i> : CONCLUSIONES	73
3. CUANDO EPICURO DESPIERTA: INTERTEXTOS CLÁSICOS	75
3.1. “VENDO TORO DE DÉDALO” O LA INVERSIÓN DE LA IDENTIDAD CLÁSICA	75
3.1.1. “LOS GRIEGOS SEGUIMOS SIENDO NOSOTROS”: MEDIOS DE AUTORREPRESENTACIÓN	75
3.1.2. “EUROPA NO SIGUIÓ NUNCA AL TORO”: LA INVERSIÓN DEL MODELO HEREDADO	77
3.1.3. COMPRA Y VENTA DE PALABRAS: LA REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA	94

3.2. EL AURIGA PLATÓN: FILOSOFÍA Y GRECIA	106
3.2.1. DE LA “MITOLOGÍA PERSONAL”	106
3.2.2. LAS PASIONES INTEGRADAS: PLATÓN Y EL MITO	107
3.2.3. EL FÁRMACO DE LA MEMORIA: CONCLUSIONES	118
3.3. “CONVERSACIÓN CON CATULO”: INTERTEXTO Y MEMORIA	120
3.3.1. “DEJA DE HACER LOCURAS, DESGRACIADO CATULO”	121
3.3.2. “ODIO Y AMO”	125
3.3.3. “YO ME SIENTO A LA VEZ JOVEN Y MUERTA”:	
CONCLUSIONES	134
3.4. SAFO O LA SACUDIDA DE EROS. INFLUENCIA, SUSTRATO Y TRADUCCIÓN	136
3.4.1. AMOR, POESÍA, MUERTE	136
3.4.2. “LA LUNA DE CARAS INFINITAS”	143
3.4.3. EL SALTO DE LEUCAS: CONCLUSIONES	149
3.5. EPICURO O “DE LOS PLACERES SENCILLOS DE LA VIDA”	152
3.5.1. EL LUGAR DEL PLACER	153
3.5.2. EPICURO EN DUERMEVELA	154
3.5.3. “LA MUERTE NO ES NADA PARA NOSOTROS”	164
3.5.4. EL FIN DE LA SIESTA: CONCLUSIONES	167

VOLUMEN II

4. EN BUSCA DEL ACORDE: INTERTEXTOS CONTEMPORÁNEOS	174
4.2. “LA ISLA DE KIRRIN” O LOS ESPACIOS LITERARIOS DE LA INFANCIA: PROYECCIONES Y RECUERDOS	174
4.4. LA PUERTA DEL ACORDE: LUIS CERNUDA Y LA INFLUENCIA DECIMONÓNICA (EMILY DICKINSON · FRIEDERICK HÖLDERLIN)	184
4.2.1. “EL PÁJARO EN SU VUELO”:	
LECTURAS DE EMILY DICKINSON	184

4.2.2. "EL DELIRIO DE LA LUZ":	
INFLUENCIA DE LUIS CERNUDA	203
4.2.3. "DESPERTAD, POETAS":	
HÖLDERLIN Y EL LENGUAJE DE LOS AMANTES	211
4.2.4. "ANOCHECE YA": CONCLUSIONES	219
4.5. "A PRESENÇA DAS COISAS": LECTURAS DE SOPHIA	
DE MELLO BREINER ANDRESEN Y FERNANDO PESSOA	223
4.3.1. LA PRESENCIA DE LAS COSAS	223
4.3.2. ÍCARO Y LOS HILOS DE LINO DE LA PALABRA:	
POETAS Y POÉTICAS EN LO COTIDIANO ELEMENTAL	226
4.3.3. MEMORIA DEL TIEMPO: SOPHIA, AURORA Y	
LA LECTURA DE RICARDO REIS	235
4.3.4. <i>CARPE MARE</i> Y "MAR SEM FIM"	243
4.3.5. GRECIA FASCINA: CONCLUSIONES	247
4.4. "LOS OJOS HÚMEDOS DE INGRID": POESÍA Y CINE	254
4.4.1. LA MÚLTIPLE ALIANZA: CINE Y VERSOS (O DE LA	
CINEMATOGRAFÍA COMO INSPIRACIÓN POÉTICA)	254
4.4.2. "DETRÁS DE LA CÁMARA":	
LA TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA	261
4.4.3. "HUELLA COLOR CELULOIDE":	
CINE COMO TRASUNTO VITAL	268
4.4.4. REFERENTES COMPARTIDOS:	
GRETA GARBO Y EL UNIVERSO <i>CASABLANCA</i>	274
4.4.5. LA (PRIMERA) MIRADA: CONCLUSIONES	283
5. "UN REQUIEM EBRIO DE POEMAS": CONCLUSIONES	286
6. BIBLIOGRAFÍA	300

4. EN BUSCA DEL ACORDE: INTERTEXTOS CONTEMPORÁNEOS

4.1. “LA ISLA DE KIRRIIN” O LOS ESPACIOS LITERARIOS DE LA INFANCIA: PROYECCIONES Y RECUERDOS

*Soy los contados libros, los contados
grabados por el tiempo fatigados.*

Jorge Luis Borges, “Yo”

*No lloro la pérdida de mi infancia;
lloro porque todo, y con ese todo
la (mi) infancia, se pierda.*

Fernando Pessoa
Livro do desassossego

Los estudios específicos sobre la infancia en la poesía española no parecen haber tenido demasiada fortuna editorial o crítica y se reducen a unos pocos los grupos o generaciones (especialmente la del 27 y los poetas del 50) los que han atraído la escasa atención académica a este respecto⁷⁵. Poetas como Rafael Alberti, Luis Cernuda o José Hierro parecen concentrar los esfuerzos en estas direcciones y, si se insiste en una mayor especificidad, apenas unas líneas se dedican al estudio de las lecturas de la infancia y suelen concentrarse en las experiencias escolares. Para los poetas, sin embargo, es un espacio fructífero: reflexionan sobre ello de forma anecdótica, teórica o lo incluyen como motivo en sus poemas. Ejemplo de ello son “Curriculum vital 1” de Jorge Riechman, “Todo lo que nunca quiso saber ni se le ocurriría preguntar sobre Silvia Ugidos” de Silvia Ugidos,

⁷⁵ Destacaría *Memorias de la infancia en la poesía española contemporánea* de Enrique Balsameda Maestu publicado en 1991 por el Instituto de Estudios Riojanos y “La infancia en la poesía de José Hierro (ecos simbolistas y modernistas)” de Marta Marina publicado en *Hesperia*, vol. VII en 2004.

“Fotografía escolar” de Pedro Sevilla o “Al releer versos de adolescencia” de José Luís García Martín. Para Aurora Luque los recuerdos de las lecturas de la niñez y adolescencia son un sustrato esencial que se puede rastrear a lo largo de toda su producción poética y que aparecen vinculados a momentos de plenitud derivados de una experiencia positiva del tiempo. Se ha señalado en la sección anterior a propósito del análisis de “Epicuro en la Quinta Avenida” que uno de los libros predilectos de su infancia fue *Fabiola* del Cardenal Wiseman con cuya protagonista estableció un intenso vínculo identificativo basado, entre otros aspectos, en el gusto de Fabiola por la lectura. Otros de los referentes esenciales es Juan Ramón Jiménez y su *Platero y yo*. Luque afirma que fue precisamente ese libro el que determinó su vocación como poeta y añade que

Juan Ramón había sido mi primera biblia. Cayó en mis manos, cuando tenía unos diez años, un *Platero* de Aguilar, ilustrado por Rafael Álvarez Ortega. En él descubrí la potencia de la belleza que pueden encerrar las palabras, su carga sensorial de música, de sabor, de olor, de luz. Las palabras –nadie me lo había dicho– servían para *otra* cosa. Releía tan a menudo el libro que me escondía en la escalera de la azotea de mi casa para que no me vieran con la misma compañía obsesiva. Evitaba de *Platero* los capítulos con personajes: me iba a las puras descripciones del cielo, de las plantas, de los horizontes, de las frutas: *Retorno*, *Remanso*, *La azotea*... (Luque, 2008b: 34)

La herencia sinestésica juanramoniana se materializó en su primer poemario en el que queda constancia igualmente de otras tantas lecturas que colaboraron en la formación de una poesía intensamente sensorial: “Sus versos prematuros dejan traslucir la proximidad de una infancia contemplativa, suntuosamente rural y definitivamente abolida. De ahí la presencia agobiante de los almendros y de los lirios. Los ecos de mis lecturas se acumulan con total impudicia, sin filtrar: Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Jorge Guillén, Hölderlin...” (Luque, 2008b: 34). Los referentes anteriores a estos que la autora no incluye en esta lista inicial son Enid Blyton, Ana María Matute, Louis May Alcott, *Las mil y una noches* o Julio

Verne y otras lecturas tempranas –la mayoría de ellas las leyó antes de cumplir diez años- ayudaron a configurar una conciencia lectora que se ha vertido reiteradas veces en sus poemas ya en forma de homenaje explícito ya como inspiración primera de su imaginario. A través de ellos la autora deja entrever el puente que la lectura le tiende hacia tierras lejanas, aventuras inauditas o islas aún por descubrir donde establecer nuevas e intransferibles normas que rijan, en sus espacio privados de ensoñación, los mecanismos del tiempo.

Un ejemplo de ello es “La isla de Kirrin” un poema, dice la autora, “que escribí hace muchos años, cuando empecé a entender que los libros colaboran íntima y celular y carnalmente con nuestro crecimiento” (Luque, 2008b: 77):

LA ISLA DE KIRRIN

A Herminia Luque.

Los leías después del viaje a la ciudad
sobre la cama, en junio o en julio sobre todo,
echada la persiana que dejaba filtrar
olor de albaricoques y pintura caliente
y una luz laminada verde oscura
sobre las bicicletas y los páramos,
las mochilas, las granjas,
el desayuno inglés, la isla de Jorgina:
historia fabulosa de una infancia
a punto de perderse. Porque una vez leídas
todas las aventuras de los Cinco
supuse que tenía que crecer.
¿De qué sirve ser niña, si luego, en vacaciones
ningún bote te lleva a la isla de Kirrin?
Tal vez ya sospechaba que los libros
podían ser reloj o calendario
exacto y enigmático del cuerpo.
(Luque, 1990: 15)

Es esta composición, tan sensorial, la que mejor condensa la esencia de lo que pretenden demostrar las siguientes páginas. La reflexión

retrospectiva lleva al lector hasta la infancia de la voz lírica donde se desarrollan los vínculos entre el tiempo mítico marcado por el placer de la lectura y la reflexión contrariada sobre los elementos que representan el final de la niñez, espacio de plenitud. El contraste entre la recreación de lo fantástico –simbolizado en las aventuras de Los Cinco- y la constatación de los materiales prosaicos con los que está construida la vida real marca la entrada a la madurez de este sujeto poético como muestra de que “los libros/ podrían ser reloj o calendario/ exacto y enigmático del cuerpo”. Antes de llegar a esa conclusión, la poeta se cuida bien de difuminar los límites entre vida y literatura a fin de potenciar la ruptura que al concluir el poema se ha establecido entre los dos:

Pienso en el tiempo de nuestras vidas en términos de involuntaria combustión. Los libros son refugios donde el tiempo detiene sus llamaradas: allí quedamos a salvo de la quema de horas del reloj y de los incendios de los calendarios. Al leer se obtura mágicamente el conducto del reloj de arena. Envejecer, entonces, será ir perdiendo esa audacia de zambullirse en todos los libros, de embarcarse en ese muelle figurado que es la cubierta de un libro que se transforma en la cubierta de un barco experto en periplos vertiginosos. (Luque, 2008b: 47)

En la secuencia descriptiva inicial, de claros tintes juanramonianos, los espacios ficticios y reales se confunden en un proceso metonímico con el espíritu de la niña lectora en su contacto con el libro: “echada la persiana que dejaba filtrar/ olor de albaricoques y pintura caliente/ y una luz laminada verde oscura/ sobre las bicicletas y los páramos,/ las mochilas, las granjas,/ el desayuno inglés, la isla de Jorgina”. Ésta última –junto con el título del poema- desvelan el referente concreto de los versos: la isla de Kirrin es un espacio ficticio creado por Enid Blyton para ubicar alguna de las aventuras de “Los Cinco” y Jorgina, una de las integrantes del grupo (junto con Julián, Dick, Ana y su perro Tim), parece ser el personaje predilecto de Luque. La isla de Kirrin es la base, excusa y espacio de la primera de las veintiún novelas que componen la serie, *Los Cinco y el tesoro de la isla*, y

es un lugar al que el grupo retorna en la titulada *Los Cinco otra vez en la isla de Kirrin*. Como tantas otras islas literarias, la de Kirrin es un espacio inventado sin un correlato real⁷⁶. Así describe Enid Blyton la isla de Kirrin en la primera aventura de “Los Cinco”:

Ana contemplaba embobada la bahía azul. A la entrada se distinguía una especie de islote rocoso en cuyo punto más alto se alzaba un castillo en ruinas. “Qué isla tan bonita”, dijo [...] Los chicos pudieron ver que la costa era muy escarpada, llena de rocas puntiagudas. Sobre un pequeño montículo, destacaba el castillo. [...] Estaba construido con grandes piedras blancas. A pesar de sus bóvedas en ruinas y de las murallas derruidas, todavía conservaba el aspecto de un hermoso castillo, poderoso y señorial (Blyton, 1989: 31)

Según el espacio dedicado a la escritora en la BBC –donde colaboró de diversas formas-, Enid Blyton fue votada en 2008 la escritora más querida del Reino Unido, superando de J.K. Rowling, Austen e incluso Shakespeare. Continúa la referencia de la siguiente forma: “Aunque personajes como *Noddy* o *Los cinco* cuenten todavía con seguidores devotos, Blyton se ha convertido en una figura controvertida perseguida por críticas sobre su estilo de escritura y acusaciones de sexismo y racismo”⁷⁷. En su artículo “The Blyton enigma” Nicholas Tucker analiza cómo es posible que “such a bad writer have fascinated so many of us when young, and continue to hold some –if not all- if the same attraction for children today”⁷⁸” (Tucker, 1975: 191). Las respuestas que se ofrecen apuntan al hecho de que Blyton estructura sus historias en un mundo donde los niños tienen plena

⁷⁶ Aunque curiosamente, en la página web oficial de Enid Blyton en España se incluye la siguiente anécdota: “En una carta fechada en 1962, Enid le comentó a uno de sus fans, Trevor Bolton, quien curiosamente ha continuado la obra de Blyton con un par de libros, que su inspiración para la Isla Kirrin le surgió a raíz de ver una de las islas de Jersey (Reino Unido), durante su primera luna de miel.” <<http://www.enidblyton.es/>>

⁷⁷ Puede consultarse más información en: <http://www.bbc.co.uk/archive/blytonandthebbc/>

⁷⁸ “¿Cómo es posible que una escritora de tan mala calidad haya fascinado a tantos de nosotros en nuestra juventud y continúe conservando para los niños parte de –si no toda- esa atracción?” (La traducción es mía)

autonomía, son continuamente los héroes –felicitados por padres y autoridades-, se ven involucrados en aventuras trepidantes que resuelven con un saldo positivo y se les atiborra de una cantidad ingente de comida. No se piense que este último detalle sea baladí: ¿qué niño no querría vivir así, no sólo hace treinta años, sino sobre todo en la época en que Blyton publicó los libros, en el momento de la II Guerra Mundial y las décadas posteriores? Según aparece en el artículo titulado “The use of food in Enid Blyton’s fiction” de Keith Barker:

One of the most interesting features of the use of food in Blyton’s works is the fact that her most prolific period of writing coincided with a time when the majority of people in England were eating less than they had throughout the whole twentieth century. Food rationing began in January 1940 and was not finally discontinued until 1954. Throughout most of this time, an average personal weekly ration consisted of 1s. 6d. worth of meat, 8 oz. sugar, 4 oz. butter or fat, 1 egg, 1 oz. cheese, with jam and honey also heavily rationed. This was hardly enough to provide the enormous meal described in Blyton even for one day!⁷⁹ (Barrer, 1982: 9)

Parece que los estudios de Barrer y Tucker se dirigen en la dirección correcta porque en una conversación que mantuve con la autora en noviembre de 2013 supe que fueron precisamente las ensoñaciones gastronómicas a las que Blyton incitaba una de las razones por las que Luque leía con voracidad las aventuras de Los Cinco. En el poema se menciona “el olor a albaricoques” que sitúan al lector en el verano mediterráneo para transportarlo más adelante a páramos lejanos donde disfrutar del “desayuno inglés”. También con los elementos gastronómicos

⁷⁹ Una de las características más interesantes en el uso de la comida en las novelas de Blyton es el hecho de que su período más prolífico coincidió con el momento en que la gran mayoría de los habitantes de Inglaterra comía menos de lo que lo habían hecho en lo que llevaban de siglo XX. El racionamiento de la comida empezó en enero de 1940 y no acabó hasta 1954. En la mayor parte de ese período, la ración semanal para una persona consistía en 6 gr. de carne, 8 de azúcar, 4 de mantequilla, 1 huevo y queso, con el jamón y la miel estrictamente racionados. ¡Estas cantidades eran difícilmente suficientes para proveer las ingentes comidas descritas por Blyton para un solo día!⁷⁹ (Barrer, 1982: 9) (La traducción es mía)

que buscan despertar el apetito del lector la autora procura difuminar la línea que separa la realidad de la ficción.

Otro de los motivos fascinaron a Luque en su infancia era la sensación de viaje que se experimentaba a lo largo de la lectura. “El barco experto en periplo vertiginosos” a que Luque hacía referencia líneas atrás, atraca en otros puertos igualmente míticos durante su infancia. La autora, que se confiesa islómana (“dolencia del espíritu” que afecta a todos aquellos individuos para los que las islas poseen un encanto irresistible), conduce al lector desde la isla de Kirrin a la isla Lincoln, creada por Julio Verne para ubicar la trama de *La isla maravillosa*. Esta vez no llega la reflexión en verso, sino en prosa, en uno de sus textos dedicados a la lectura de *Una extraña industria* (2008). Para poder entender bien el pasaje, es preciso recordar antes las cuatro patologías que padece, según Luque, el lector apasionado. Una de esas patologías ya empezaba a manifestarse en ella desde la infancia:

El llamado vértigo narcótico puede alarmar al lector cuando percibe los primeros síntomas. Confieso haberlo padecido por primera vez a los once años. En casa de mis abuelos, colgada de un pequeño soporte en la pared, había una figurilla de madera del Quijote: piernas esqueléticas con medias arrugadas, barbilla y rostro afilados, un libro diminuto sostenido con las dos manos y la mirada soñadora y tensa, traspasadora de paredes, perdida en un punto infinito. Mi abuelo, al verme leer compulsivamente todo lo que caía en mis manos, me amonestaba: -Se te van a secar los sesos como a don Quijote (ese mismo abuelo me compraba también compulsivamente colecciones completas como la de Salgari). Sentí miedo. Se me figuró mi cerebro como una esponja gris y dura que ha pasado mucho tiempo alejada del agua. Eso era lo que ya me estaba pasando: yo permanecía largas horas absorta, muy quieta, literalmente sumergida en libros dispares; no sentía ningún deseo de vivir en la superficie, porque ahí tenía que lidiar con la aspereza de mis complejos de niña tímida, flaca y arisca. Ese ligero mareo al retornar al mundo material, mundo que no me importaba en absoluto, esa intimidad desmesurada y amigable con los personajes de los libros, ese placer de perderse, de deshabitar la hostilidad cotidiana. Confieso que sentí pánico ante un trastorno inminente, ante un extravío anunciado. Si seguía leyendo tanto se borrarían los límites, me quedaría fuera de la vida: padres, pandilla, escuela. Fui perfectamente consciente de la invasión, peligrosa por seductora, de

ese vértigo lector. Si don Quijote se había quedado así de feo y ridículo y extraviado, a mí también me podía pasar. Y regulé instintivamente, por unos meses, mis ansias devoradoras de libros. Pero volví muy pronto a recaer. (Luque, 2008b: 44)

La isla de Lincoln llega de la mano de la última de las patologías, “el síndrome de la vida paralela”:

¿Quién no la ha padecido? Para ser exactos, pertenece al dominio no ya de los lectores, sino de los re-lectores. Hay que releer los libros amados para escribir la novela paralela, aquellos capítulos que le faltan porque el escritor se olvidó de incluirnos a nosotros. Confieso que he vivido varias vidas paralelas a varias novelas portentosas. [...]. *La isla misteriosa* de Verne me arrebató hasta convertirme en una náufraga necesitada, como los protagonistas. ¿Cómo pudo Julio Verne haberse olvidado de mí? (Luque, 2008b: 46)

La isla misteriosa de Jules Verne se publicó por entregas en la *Revista de ilustración y recreo* del 1 de enero de 1874 al 15 de diciembre de 1875 y en un solo volumen el 22 de noviembre de 1875. El libro forma parte de una trilogía formada además por *Los hijos de capitán Grant* y *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Narra las aventuras de cinco supervivientes, “náufragos del aire” los llama Verne, prisioneros de guerra –y de otros personajes misteriosos que se van incorporando- en una isla que convierten en un paraíso terrenal gracias a los conocimientos científicos de uno de los náufragos, (el ingeniero Ciro Smith) y a la habilidad y lealtad de los demás compañeros, que aprenden metalurgia, alfarería, química y otras disciplinas que les permiten vivir en la isla de Lincoln sin pasar penurias, con la sola preocupación de los ataques de posibles invasores. La niña Luque debió de sentirse fascinada por esta capacidad de supervivencia de la que ella quería participar y, siendo fiel a sus deseos de activa resolución, la autora explica:

Empecé a diseñar mi casa en la cueva, los enseres, la dieta, y también la ropa y las exóticas pertenencias de otros amigos que incorporé a la expedición. ¡Llené cuadernos y cuadernos con dibujos que, con una estética inspirada en los Picapiedra, podrían

entenderse como las posibles ilustraciones de una segunda parte nunca escrita de *La isla misteriosa*...! (Luque, 2008b: 46)

La última referencia que mencionaré se vertebra en un doble ejercicio intertextual donde el primer guiño se encuentra ya en el título y remite al proyecto literario emprendido por Agustín Fernández Mallo con su trilogía *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009) y que por extensión pasó a denominar a un grupo de escritores nacidos entre 1960 y 1975. La segunda referencia conduce al lector al poema “Retrato” de Antonio Machado, cuyo versos iniciales Luque reproduce conservando ecos de la rima: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla/ de un huerto claro donde madura el limonero” escribió Machado y Luque:

GENERACIÓN NOCILLA

Mi infancia son recuerdos
de un vaso de Nocilla.
Unas ondas viscosas de cacao,
la miga que resbala hacia el eje del libro.
(Mi abuela me advertía
que era bueno leer, que era muy bueno,
pero sin duda hablar también lo era).

Las tardes eran hondas, colosales,
muchísimo más duras
de lo que nunca habremos confesado.
La crisálida guarda cuerpos blandos.
Al salir, ya escudados, esperaba el futuro,
producto paralelo —qué ironía—
de calorías huecas,
indigesto y opaco,
industrial y marrón.
(Luque, 2008a: 14)

La descripción del tiempo en la infancia vinculado a la lectura es una idea recurrente en Luque que se había señalado de forma significativa al hablar de su experiencia con las aventuras de “Los Cinco”:

Uno de los tesoros que todos poseímos en la infancia fue aquella sensación de tiempo perezoso y condensado, de indolente inmensidad estival. Los días eran caudalosos, interminables. Cada tarde duraba lo que ahora nos dura una semana. La hora de la siesta podía ser ancha como el Sáhara, y cada noche daba tiempo a ir y volver de la luna. Abrías un tomo de Salgari y pasabas un año navegando por los mares asiáticos; abrías Ana Karenina y te llevaba meses auscultar las angustias de la dama enamorada: se vivía un pequeño invierno en un San Petersburgo privado, aunque tras el balcón chirriaran furiosas las cigarras más meridionales. Fuimos creciendo y perdimos poco a poco las alhajas de ese cofre fabuloso. Los adultos nos volvemos cada vez más incapaces de apoderarnos del tiempo para desdoblarlo y vivirlo saboreando los minutos como si fueran helados tentadores. Sólo nos queda una herramienta de rescate: la lectura nos vuelve a adiestrar en el mecanismo de estirar y hacer nuestras las horas; la lectura, aquella manera libre de leer, multiplicaba la extensión de los veranos, de los sábados, de las noches. (Luque, 2008b: 51)

Por coincidir en sus reflexiones con la pérdida de las “alhajas de ese cofre fabuloso” y con el referente que Luque confiesa como despertar de su vocación poética –Juan Ramón Jiménez- quiero transcribir para concluir este breve capítulo un fragmento firmado por Antonio Gamoneda y extraído de su libro *El cuerpo de los símbolos*. Desde mi punto de vista, las siguientes palabras representan también la pasión que durante la niñez movió las ansias de viaje y conocimiento de Aurora Luque:

En los días de juventud [...] se establece con los libros una relación que nos marca para siempre: seremos hijos de nuestros libros, si los hemos vivido y nos han vivido a tiempo, o creceremos y moriremos huérfanos de su insustituible progenitura. Es completamente torpe e improductivo dejar para un mañana que suponemos sedentario, en la última madurez o la primera vejez, la tarea, aparentemente pacífica, de la lectura vitalicia. Yo les doy mi palabra de que la pureza receptiva, el entusiasmo y la sensibilidad –orientada o desconcertada, casi da lo mismo- que un hombre joven, incluso exageradamente joven, puede poner en la apropiación de un texto, tiene mucho más valor que la supuesta sabiduría interpretativa de un viejo. [...]. *Carpe diem* también para los libros; vívanlos hoy, porque en el mañana lejano los libros seguirán siendo los mismos, pero no serán las mismas las fuerzas disponibles para la posesión gozosa. (Gamoneda, 1997:70, 71)

4.2. “LA PUERTA DEL ACORDE”: LUIS CERNUDA Y LA INFLUENCIA DECIMONÓNICA (EMILY DICKINSON · FRIEDERICK HÖLDERLIN)

4.2.1. “EL PÁJARO EN SU VUELO”. LECTURAS DE EMILY DICKINSON

La revista malagueña *El maquinista de la generación* dedicó en 2009 parte de su número al análisis de algunas figuras esenciales de la literatura norteamericana. En una sección titulada “Leer la voz americana”⁸⁰ se consideraron entre otros a Walt Whitman, Sylvia Plath y a una de las voces insoslayables del panorama literario estadounidense: Emily Dickinson. Lorenzo Oliván reflexiona en su aportación sobre las vicisitudes de la tarea de traductor, revisando detalladamente la forma en que los diferentes autores habían vertido al español los versos de la poeta de Amherst. La complejidad de tal labor justifica en parte que el discurso de Oliván se vea implícitamente dominado por la idea, como quería el italiano Conrado Bologna, del “traduttore, traditore”. La cuestión me interesa en este caso porque marca inevitablemente el proceso de recepción en España de una poeta que cuya obra, de forma especial, presenta retos formales y de significado a todo aquel que se aventure en su traducción. ¿Cómo llega, pues, Emily Dickinson a España? María Mercedes Enríquez Aranda señala en su artículo que

[su reconocimiento] llegó de la mano de un adelantado Juan Ramón Jiménez, quien ya hacía 1914-1916, en su libro *Alerta* la define como una «Santa Teresa laica, presumida y coqueta de alma» cuya poesía «es como la de una esencia o un color muy concentrados que pueden teñir o perfumar hasta lo infinito». Era tal su admiración

⁸⁰ Se dispone de la grabación de la sesión que Mercedes Enríquez y Lorenzo Oliván presidieron en 2012 en el centro cultural Generación del 27 en Málaga con motivo del ciclo “Leer la voz americana”. Luque, en calidad de presentadora del evento –en aquel momento era la directora del centro– define a la poeta de Amherst como “esa isla en el mundo de las letras norteamericanas y que instaura un lenguaje propio”. Puede consultarse el video completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=VDRKuVfO2A8>

por Dickinson que tradujo tres poemas suyos, incluidos en la sección «Recuerdo a América del Este» de su libro *Diario de Poeta y Mar* de 1916. (Enríquez Aranda, 2009: 181)

Otros poetas, como Leopoldo Panero o José María Valverde probaron suerte en sus traducciones, muestras ambas de la tendencia general que Enríquez Aranda califica de “ediciones exentas dedicadas íntegramente a la traducción al español de su poesía. Son traducciones nacidas de la admiración del traductor-poeta por la obra y la figura de Dickinson y que, consciente o inconscientemente, sirven para consolidar la presencia de Dickinson en el panorama poético español” (Enríquez Aranda, 2009: 181). En el proceso de traducción y posterior recepción de la obra de Emily Dickinson en España, Enríquez Aranda diferencia tres etapas: Ernestina de Champourcín y María Manent sacan a la luz sus ediciones en el ecuador del siglo XX; cuatro lustros más tarde, se inicia “una segunda etapa de traducciones” (Enríquez Aranda, 2009: 181) con Ricardo Jordana y María Dolores Macarulla, seguidos de Julia Castillo, Silvina Ocampo (con prólogo de Borges) y Margarita Ardanaz; la última etapa de ediciones inicia con el nuevo milenio de la mano de Antonio Fernández Ferrer, Lorenzo Oliván, Carlos Pujol, Amalia Rodríguez, Manuel Villar, Nicole d’Amonville, Nuria Amat y, actualizando la lista de Enríquez Aranda, es justo mencionar las de Ana Mañeru y María Milagros Rivera, José Luís Rey y la edición de Enrique Goicolea con ilustraciones de Kike de la Rubia.

A pesar de las abundantes traducciones, la crítica internacional no considera España como uno de los destinos literarios en la que la influencia de Dickinson haya arraigado especialmente. Basta observar el índice del volumen colectivo *The international reception of Emily Dickinson* publicado en 2009 en el que España no se incluye junto a los demás países entre los que sí se encuentra Portugal (donde se destaca la figura de Jorge de Sena y

la de Maria Luísa Amaral), los Países Bajos, Alemania o Ucrania⁸¹. Tampoco parece que la crítica haya encontrado interés en el estudio de las influencias de Dickinson entre los poetas españoles puesto que apenas llegan a cinco los artículos dedicados al asunto, sin considerar los ya citados de Enríquez y Oliván o los estudios preliminares a las traducciones. Destacaría, por ejemplo, el estudio comparativo de Fernández Portero “La singularidad de las imágenes de la muerte en Emily Dickinson y Carolina Coronado”⁸², el también comparativo “Parallels in Rosalía de Castro and Emily Dickinson”⁸³ de Martha Miller o el artículo de Harriet Stevens sobre la influencia de la poeta norteamericana en Juan Ramón Jiménez⁸⁴. Ésta última cataloga con precisión las correspondencias entre ambos poetas y creo que algunos de los aspectos que despertaron el interés del de Moguer dirigieron también las lecturas de Luque hacia Emily Dickinson. La “sencillez, concisión [...], las innovaciones del lenguaje e imaginería poética y [...] la manera de sumar en su verso emoción e intuición, suscitando una conmovedora sensación de intimidad y sentimiento” (Stevens, 1963: 30) posiblemente conmovieron la sensibilidad poética de Luque que vio en esos ideales la concretización de su propio credo poético.

La admiración de Aurora Luque por Emily Dickinson condujo sus pasos hasta Amherst, el pequeño pueblo de Nueva Inglaterra en el que la poeta vivió y murió. En 2010 y 2013 Luque visitó “the Homestead” y “the Evergreens”, la casa natal y la residencia de su hermano Austin y su cuñada

⁸¹ Así ocurre también en *Emily Dickinson in Europe* de Ann Lilliedahl (publicado en 1981 por la Universty Press of America) en el que España no se considera a diferencia de Suecia, Dinamarca o Francia.

⁸² Publicado en 2012 en la revista *Tejuelo*, nº15, pp.63.85

⁸³ Publicado en 1981 en *The comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association*, 5, pp. 3-9

⁸⁴ La referencia bibliográfica es la siguiente: Stevens, H. (1963): “Emily Dickinson y Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 56, pp. 29.49. Cinco años después Ana María Fagundo Guerra defendería en la Universidad de Washington su tesis doctoral sobre el mismo tema, titulada *The influence of Emily Dickinson on Juan Ramón Jiménez’s Poetry*. Ana María Fagundo es asimismo autora del artículo “Emily Dickinson y Canarias” publicado en 1982 en *Revista canaria de estudios ingleses*, 4, pp.51-56

Susan respectivamente, así como el pequeño cementerio que acoge los restos de la poeta y su familia. De ese viaje –y otros que la llevaron a Mount Holyoke en cuya universidad Luis Cernuda trabajó varios años, a Concord (MA) a la casa natal de Louise May Alcott o a Boston (MA) tras los pasos de otros varios escritores norteamericanos- surgió una colección de poemas, algunos de ellos todavía inéditos, titulados “Cuaderno Vieja América”. De las once composiciones que lo integran, cuatro de ellas están dedicadas a Dickinson o parten de la visita a Amherst: “Ojos color jerez”, “El fantasma de Evergreens”, “La linterna” y “Metapoesía”. Existe, sin embargo, una referencia anterior a la poeta en una composición de *Camaradas de Ícaro* (2003) titulada “Nota a Emily Dickinson” que ya deja entrever la importancia que otorga Luque al hecho de que a la norteamericana se le caracterice por “la voluntad de creación de un mundo lírico autónomo, coherente y denso, y, por supuesto, el éxito en su materialización textual” (Luque, 2008b: 215):

NOTA A EMILY DICKINSON

Tú también habitaste en el Planeta
de aquellas lentitudes,
hospes comesque, alma
nómada mía,
cuando eran las palabras
frescas como cerezas y duraznos
en la penumbra
y la Hora del Mundo
una fragante pulpa penetrada.

Las palabras llegaron a tu lado
densas, plenas de sí,
con sus cuerpos atléticos,
con sus zapatos púrpura,
no palpadas, intactas,
en fervorosas cápsulas de luz.

A los demás nos queda, únicamente,
una nostalgia huérfana
del discurso de Orfeo.
(Luque, 2003: 60)

El poema marca claramente los elementos que configuran para Luque el catálogo esencial de la buena poesía y es de la misma manera el espacio en el que se manifiestan dos categorías diferentes de poetas, unos marcados por el duende inefable que los conduce a lo eterno y otros a los que simplemente resta “una nostalgia huérfana/ del discurso de Orfeo”. En esta línea, Josefa Álvarez señala en su comentario al poema que

El yo lírico, identificable con la voz de Luque poeta, abre la composición dirigiéndose a un tú, la propia Dickinson, como se infiere por el título. A ella dirige sus reflexiones sobre la exclusiva materia prima con la que la poeta americana alimentaba sus poemas. [...] Frente a Dickinson la voz poética se resigna a formar parte de un conjunto indefinido, “los demás”, el resto de los poetas [...]. Luque sitúa a la escritora en un plano superior al identificar su palabra con la del mítico personaje y al hacer de ella el instrumento que, como a un iniciado órfico, le abre las puertas de la vida eterna, del bienaventurado Eliseo. (Álvarez, 2013: 44)

No es únicamente Orfeo quien carga en el poema el peso de lo clásico. Una referencia de la primera estrofa remite a otro personaje de la antigüedad bien conocido por Luque, a partir del que se establecen, simultáneamente, sólidas conexiones con lo contemporáneo en la recuperación de uno de sus referentes literarios imprescindibles: Marguerite Yourcenar. “Homes comesque” es, para empezar, parte de la inscripción que se encuentra en la lápida de Adriano (76-138) en la Sala de las Urnas de su mausoleo en el Castillo de Sant’Angelo en Roma. Según la leyenda, fueron las palabras pronunciadas por Adriano en el trance de la muerte y las que Yourcenar puso en boca del protagonista en *Memorias de Adriano* en sus últimos momentos: “Animula vagula, blandula hospes comesque corporis, quae nunc abibis? In loca pallidula, rigida, nudula nec ut soles dabis locos”. Por otro lado, “hospes comesque” es el título de un poema de

Marguerite Yourcenar⁸⁵, autora a la que Aurora Luque menciona en varios momentos como un referente imprescindible de su formación lectora y un modelo a seguir en el tratamiento moderno de lo clásico. A este respecto, es interesante reflexionar sobre la relación que se establece entre el cuerpo y el alma⁸⁶ en el discurso de Adriano y en el verso de Yourcenar: mientras que la sentencia del César se adhiere a la tendencia clásica de la división entre lo corpóreo y lo espiritual, la propuesta de Yourcenar instala una relación yuxtapositiva en la que el cuerpo se mantiene unido al espíritu por ser la vía de entrada del placer y la belleza, elementos indispensables para la sublimación del alma incluso en los instantes últimos de la vida terrena.

En el poema dedicado a Dickinson, Luque recupera esencialmente la visión metafísica clásica porque es afín a la concepción bipartita de la poeta norteamericana. Sin embargo, es perfectamente plausible reconocer en esos versos parte del legado de Yourcenar: el cuerpo es el que permite, en unión con el instinto del artista “apresar el resplandor del verso”. Precisamente la “poesía de lo pequeño” en Emily Dickinson –su canto a los insectos, a los objetos cotidianos, a lo inmediatamente cercano en su ámbito doméstico- se

⁸⁵ “Hospes comesque”: Corps, porte-faix de l’âme, en qui peut-être croire/ Serait plus vain, cher corps, que de ne t’aimer pas ;/ Cœur sans fin transmué dans ce vivant ciboire ;/ Bouche toujours tendue aux plus récents appâts.// Mers où l’on peut voguer, sources où l’on peut boire ;/Froment et vin mêlés au rituel repas ;/Alibi du sommeil, douce cavité noire ;/ Inséparable terre offerte à tous nos pas.// Air qui m’emplit d’espace et m’emplit d’équilibre ;/ Frissons au long des nerfs ; spasmes de fibre en fibre ; / Yeux sur l’immense vide un peu de temps ouverts.// Corps, mon vieux compagnon, nous périrons ensemble./ Comment ne pas t’aimer, forme à qui je ressemble,/ Puisque c’est dans tes bras que j’êtreins l’univers. (Yourcenar, 1982: 106). “Hospes comesque”: Cuerpo llevando el alma, siempre vanamente/ Vuelvo a pensar en ti y te vuelvo a olvidar;/ Corazón infinito en el cáliz naciente;/ Boca que busca el nuevo verbo de besar./ Mares de navegar, fuentes para beber;/ Trigo y vino ritual en la mesa mezclados;/ Refugio de dulzura el vago adormecer;/ Tierra que se despliega en los pasos alados./ Aire que me llenas de espacio y de equilibrio;/ Nervios por donde viaja el cóncavo delirio;/ Mirada interrumpida en el vasto universo./ Cuerpo, compañero, juntos nos moriremos./ No puedo no querer la sombra que tenemos,/ No apresar con ella el resplandor de un verso. (Yourcenar, 1982: 107)

⁸⁶ En su traducción al español de los poemas de Yourcenar, Silvia Barón escribe que “las cosas, fuera del tiempo, se van enlazando unas con otras; el diálogo entre el alma y el cuerpo de su poema *Homes Comesque* se desliza en el diálogo que tiene con sí mismo Adriano cuando se despidió de la vida” (Yourcenar, 1982: 8)

basa en esta idea de lo sensorio-corporal cuya finalidad última es aprehender lo sublime para el alimento del espíritu. En ese sentido puede decirse que “Nota a Emily Dickinson” condensa, especialmente en la estrofa central, la esencia de la poesía dickinsoniana a los ojos de Aurora Luque. La reflexión metapoética parece presentar al lector las características fundamentales de la poesía esencialista y fragmentada de la norteamericana incorporando símbolos reconocibles a lo largo de su producción como el color púrpura, la luz y la noción de “cápsula”. Sin embargo, el buen conocedor de la poesía de Dickinson es capaz de entrever la referencia que tanto fascina a sus seguidores: las palabras llegan a la poeta “no palpadas, intactas” porque “como las mejores cosas, residen fuera de la vista” (Dickinson, 2010: 261) y, si quiere recurrirse al hecho biográfico, porque no han sido desgastadas por la experiencia. Es bien sabido que Emily Dickinson vivió recluida en su casa de Amherst los últimos años de su vida y que sus quehaceres diarios la mantuvieron alejada de participar activa y revolucionariamente en el devenir de la historia, a diferencia de otras poetas y escritoras y activistas de la época. Su aportación a la literatura universal – esa es su revolución- se cifra en una serie de constantes que la definen como una *rara avis* en la producción norteamericana del momento e incluso en las décadas posteriores.

Una de las claves para el entendimiento del poema de Luque puede encontrarse en la composición 1213⁸⁷ de Emily Dickinson, que transcribo en su versión de 1872 según las indicaciones de Margarita Ardanaz cuya edición y traducción utilizaré a partir de ahora. En él se desvela la procedencia del verso “con sus zapatos púrpura”:

Nos gusta Marzo.
Sus Zapatos son Púrpura-

⁸⁷Según la numeración de Johnson: We like March./ His Shoes are Purple-/ He is new and high-/Makes he Mud for Dog and Peddler,/ Makes he Forests dry./ Knows the Adder Tongue his coming/ and presents her Spot-/ Stands the Sun so close and mighty/ that our Minds are hot. (Dickinson, 2010: 280)

Es alto y joven-
Prepara el Lodo para el perro y el Buhonero,
Reseca el Bosque.
La Lengua de la Víbora conoce su Llegada
Y le ofrece su mancha-
El Sol está tan cerca y poderoso
Que nuestras Mentes se calientan.
(Dickinson, 2010: 281)

El color púrpura es un elemento polisémico en la poesía de la norteamericana –en otros poemas significará “realeza” por ejemplo- pero en esta composición su significado se presenta bien delimitado: contribuye, junto a los otros elementos, a la construcción del significado de la primavera, representada a lo largo de la prosopopeya del mes de marzo. El uso de las imágenes basadas en sugestivas correspondencias “abre la realidad a un doble fondo de veladuras que nos sitúan al borde del enigma” (Oliván en Dickinson, 2010: 16) y cuya finalidad es que el lector se replantee su entendimiento de la realidad circundante: ¿será capaz, después de leer la poesía de Dickinson, de ignorar la nueva luz con la que se iluminan las palabras de lo cotidiano? Justamente es en esa insólita precisión del lenguaje que Luque busca el homenaje a la norteamericana: las palabras llegan “en fervorosas cápsulas de luz” que sólo la intuición del poeta puede abrir para mostrar posteriormente al mundo los nuevos significados. Transcribo a continuación el poema del que procede la idea original que Luque reelabora:

Best Things dwell out of Sight
The Pearl –the Just Our Thought.

Most shun the Public Air
Legitimate, and Rare-

The Capsule of the Wind
The Capsule of the Mind
Exhibit here, as doth a Burr-
Germ's Germ be where?⁸⁸
(Dickinson, 2010: 260)

Lorenzo Oliván señala acertadamente que “Emily Dickinson cree con fervor que las cosas nos ocultan su secreto. Su poesía puede verse como la propuesta de un dinamismo, como una indagación y una búsqueda en profundidad, que la lleva por ejemplo a preguntarse por el “germen del germen” (Oliván en Dickinson, 2010: 16). Ésas son las habilidades por las que Luque sitúa a la poeta entre aquellos que pertenecen a la estirpe de Orfeo: su legado para la posteridad es mostrar a los aspirantes al Elíseo que lo que persigue el oficio de poeta es discernir el misterio de los orígenes porque en la esencia de lo diminuto se construye, en última instancia, el mundo.

Otro de los símbolos dickinsonianos que Luque recupera es la luz y en torno a ella gira uno de los poemas del ciclo de Emily especialmente interesante, “La Linterna”:

LA LINTERNA

Esta casa de Amherst que me hospeda
se edificó en el año ochenta y seis
del siglo diecinueve.
El dormitorio de maderas gruesas
desborda de bordados, de inauditos quinqués,
lámparas que no pueden parecerse

⁸⁸ “Las Mejores Cosas residen fuera de la Vista/ La Perla – lo Justo- Nuestro Pensamiento.// La Mayor parte evita el Aire Público/ Raro y Legítimo-// La Cápsula del Viento/ La Cápsula de la Mente// Aquí se muestra, como hace un Cardillo- /¿Dónde el Germen del Germen pueda estar? (Dickinson, 2010: 261)

a la que iluminó el *nocturno yanqui*.
La mesita de noche me ofrece, en su repisa,
una linterna nueva.
¿Para qué este recurso?
¿Se teme un apagón decimonónico?
¿Cortan las blandas lluvias neolinglesas
los cables de la luz, como en la ruda
España de mi infancia? La enciendo, distraída.
El círculo volante me ilumina
la mesa, el tocador. Distraída, la apago.
Y de pronto comprendo su misión alegórica.
¿Qué vienen a rogar los peregrinos
a la casa de Dickinson?
¿Qué buscan los mendigos que recorren sus salas?
La vida pasa fría, tersa e inconsecuente
por su curso visible y general.
Apuntamos linternas encendidas
hacia el magma o el pozo subterráneo.
El círculo de luz busca una veta
de palabras hundidas que fulguren
como se buscan minas de topacios
en países abruptos y feroces.
Como se buscan aguas curativas
en épocas de plagas y sequías.
(Luque, 2014: 127)

La idea esencial del poema ha sido elaborada por Luque en varias ocasiones: la poesía es la panacea contra el malestar del individuo cuya existencia está sentenciada desde su nacimiento y al que se añade la convivencia en un espacio corrompido por lo efímero. “Las palabras hundidas que fulguren/ como se buscan minas de topacios/ en países abruptos” proporcionan la luz al poeta que se aferra a la belleza de la palabra. *Grosso modo*, la estructura del poema remite a otros de tema similar publicados con anterioridad: recuérdese, por ejemplo, “Aviso de correos” donde se detectan elementos coincidentes como el objeto cotidiano trasciende a lo mítico en una reflexión metapoética sobre el poder de la palabra como renovadora de los mitos y del compromiso del individuo con su existencia.

Esta reflexión metapoética se ubica en un espacio muy concreto explicitado desde el inicio: una casa de huéspedes construida en 1886

(posiblemente el “1886 Todd House” de Amherst) y, de ella, la habitación presentada a través de una aliteración hábilmente construida que “desborda de bordados”, de quinquales y lámparas. La primera parte de la composición está dominada por la noción de luz potenciada a través de los dos últimos objetos y de la linterna con la que el sujeto lírico descubrirá la “misión alegórica” de todos estos elementos reunidos. Me interesa señalar brevemente la forma en que Luque integra los matices metapoéticos sutilmente desde el inicio conviviendo con la dicotomía público-privado que deriva del espacio compartido del B&B y de la intimidad de la habitación solitaria de la noche. Se asume que el poeta, entregado a sus ensoñaciones, descubre el fin último de la palabra ajeno a la actividad de los que lo rodean que, a su vez, ignoran el logro poético de la voz lírica. Parte del poder de esta composición reside en la hábil colocación de los encabalgamientos en el poema que construyen progresivamente el significado marcando diversas etapas de extrañamiento en el proceso de lectura y que es otro procedimiento con el que Dickinson juega en ocasiones. Por otra parte, la imagen de la linterna se elabora a lo largo de la poesía y la correspondencia de la poeta norteamericana de manera insistente. Recuerdo, por ejemplo, el siguiente fragmento de una carta que Dickinson escribió a J.G. Holland en enero de 1856: “I am out with lanterns, looking for myself”. En la carta, entre otros detalles, se explica la experiencia del traslado desde la casa de North Pleasant Street a “the Homestead”, que había debido abandonar por motivos económicos quince años antes. Dickinson escribe:

I cannot tell you how we moved. I had rather not remember. I believe my “effects” were brought in a bandbox, and the “deathless me”, on foot, not many moments after. I took at the time a memorandum of my several senses, and also of my hat and coat, and my best shoes –but it was lost in the *mêlée*, and I am out with lanterns, looking for myself”⁸⁹(Dickinson, 2009: 115)

⁸⁹ No soy capaz de explicarle cómo nos mudamos. Preferiría no recordarlo. Creo que mi efectos se trajeron en una caja y la versión viviente de mí misma, a pie

Me interesa especialmente de este pasaje de la carta porque recupera un procedimiento que reconozco también en Luque: los objetos cotidianos que propician una reflexión existencial. Recuérdese, por ejemplo, el poema narrativo de *Transitoria* de título homónimo al libro. A lo largo de los versos, Luque recuerda a su antepasada Tránsito Luque Ladrón de Guevara y escribe: [...] Nos debemos el tiempo de las arqueologías. / Lo sellan estas perlas,/ collar abandonado de bisabuela en óvalo/ de un humillado sepia/ que llegó junto a frascos diminutos/ de esencias que una muerte paciente evaporaba [...] (Luque, 1998: 37). Posiblemente Luque tuvo contacto con una experiencia parecida en su visita a the Homestead puesto que en una de las salas se expone una “bandbox” perteneciente a la familia Dickinson, similar a la que la poeta hace referencia en su carta.

En una línea igualmente reflexiva, se encuentra este poema de Dickinson que contiene otra clave intertextual de “La linterna”:

The Poets light but Lamps-
Themselves –go out-
The Wicks they stimulate
If vital Light

Inhere as do the Suns-
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference⁹⁰
(Dickinson, 2010: 254)

La función del poeta es iluminar “cual soles” las edades de la vida y sacrificar su destino en aras de una llama que sobrevivirá más allá de sus

poco después. Registré en su momento una lista de mis pertenencias, también de mi sombrero y abrigo y de mis mejores zapatos –pero se perdió también en la *mêlée* y estoy fuera con linternas buscándome a mí misma. (La traducción en mía)

⁹⁰ Transcribo a continuación la traducción de Margarita Ardanaz: “Los poetas no encienden sino Lámparas-/ Ellos mismos –se extinguen-/ Avivados los Pábilos-/ Si la Luz de la vida// De sí mismo naciera cual los Soles-/ Cada Edad una Lente/ Que disemina su/ Circunferencia- (Dickinson, 2010: 255)

deseos de eternidad. En otro poema concluye: “The Lamp –burns golden- on-/ Unconscious that the oil is out-/ As that the Slave –is gone” (Dickinson, 2010: 96)⁹¹ y es por ello que Lorenzo Oliván señala cómo “pocos poetas han sabido extraerle a ese símbolo de la luz tanto partido como Emily Dickinson, pocos han indagado en lo complejo y lo extraño de algo tan cotidiano como el alba, el mediodía, la tarde, el oro del ocaso o los astros de la noche” (Oliván en Dickinson, 2010: 17).

Además de la referencia a Dickinson, puede detectarse la presencia de Cernuda en el poema también vinculada a la imagen de la linterna o la lámpara. “Nocturno yanqui” hace referencia a un poema del sevillano, específicamente a la primera estrofa, que sirve para Luque de enlace con el pasado, presentado en tres estadios: la fecha de construcción de la casa, la vuelta a un pasado cercano que corresponde al del poeta Cernuda durante su estancia en Nueva Inglaterra y finalmente –y cerrando un espacio temporal/circular- de nuevo a la época de Dickinson, que coincide con la primera referencia. “Nocturno yanqui” es en palabras de Jenaro Talens “uno de sus mejores poemas, en el que aparecen casi todos los temas esenciales de su poesía” (Talens, 1975: 133). Luque selecciona para su composición los siguientes versos: “La Lámpara y la cortina/ Al pueblo en su sombra excluyen./ Sueña ahora, / Si puedes, si te contentas/ Con sueños, cuando te faltan/ Realidades” (Cernuda, 1993: 445). Le sirven, en el contexto de “La linterna” para ahondar en la reflexión sobre la función del poeta y, hábilmente, para distanciarse temporal y espiritualmente del momento vital en que Cernuda escribió el poema que no corresponde con el de plenitud que parece experimentar la voz lírica.

Una nueva lección sobre la escritura poética y sus entresijos puede leerse en “El fantasma de Evergreens”. El poema, con un trasfondo onírico y espectral, representa la voz del espíritu de Emily Dickinson que se dirige al

⁹¹ “La lámpara, dorada, sigue ardiendo/ sin saber que el aceite se agotó/y el esclavo se ha ido” (Dickinson, 2010: 97)

sujeto poético (quizá el *alter ego* de Aurora Luque durante su visita a Evergreens⁹²) en estilo directo:

EL FANTASMA DE EVERGREENS

¿No me conoces? Soy
el fantasma de Evergreens.
¿Por qué has venido a verme?
Sabrás más de lo eterno y de lo bello
si tus dedos comprimen esta hoja roja y fresca
o sigues a ese pájaro en su vuelo
travieso en la ciudad
que si escarbas mis versos
buscando vuelo y savia.
Corre, sal, vive, vuela.
Los poemas son solamente cápsulas,
aditivos, morfina, antibióticos.
(Luque, 2014: 126)

La llamada a la acción de esta voz fantasmagórica contrasta con el estatismo que los diversos biógrafos de Dickinson han destacado en su carácter. Desde mi punto de vista, la intención de Luque es rediseñar la imagen de la poeta desde una perspectiva activa que comulgue con el espíritu inquieto que se entrevé en sus más de 1750 poemas. Es justo mencionar llegados a este punto, la similar idea de viaje y lectura que ambas autoras comparten. En uno de sus poemas más conocidos, Emily Dickinson escribe:

There is no Frigate like a Book
To take us Lands away
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry-
This Traverse may the poorest take

⁹² Como se especificó anteriormente, the Evergreens no fue la casa donde Dickinson residió, sino el hogar de su hermano y su cuñada. Corre por el pueblo de Amherst y es también lugar común entre los visitantes la idea de que la casa de Evergreens es una casa encantada (*haunted*). A diferencia de the Homestead, que se presenta a los curiosos que se acercan luminosa y amplia, the Evergreens conserva el mobiliario y los objetos originales y el espacio, húmedo y oscuro, condiciona por contraste el ánimo del visitante al Museo Emily Dickinson.

Without oppress of Toll-
How frugal is the Chariot
That bears the Human soul.⁹³
(Dickinson, 2010: 286)

En *Una extraña industria* (2008) Aurora Luque dedica un capítulo a la lectura en el que se lee:

nunca viajé tan lejos como cuando me zambullía en [las páginas de un libro] a pleno pulmón y a pleno cerebro. Los viajes literarios son gratuitos [...] y no se nos trata nunca como a turistas gregarios y masivos. [...] Confieso que he leído, ergo confieso que he viajado (Luque, 2008b: 48)

De alguna forma el estatismo asociado con los libros se rompe en una apelación al viaje espiritual que el lector inicia en su propio e íntimo contexto de lectura. En el poema, la búsqueda del origen y la esencia –“la savia y el vuelo”- se defiende desde la experiencia real de lo palpable; el consejo se valida a partir de una voz que parece haber habitado ya el mundo de lo etéreo e incorpóreo: el fantasma de Dickinson regresa desde el más allá para desvelar al sujeto poético la verdad que se esconde tras los versos: “los poemas son solamente cápsulas/ aditivos, morfina, antibióticos” y que es necesario correr, salir, vivir, volar para captar la inmensidad de lo real representado por el pájaro y la hoja como trasuntos de lo celeste y lo terreno, de la altura y lo que habita a ras del suelo. A fin de cuentas, la atención se dirige hacia “lo eterno y lo bello” pretenden demostrar que ambos únicamente puede alcanzarse a través del contacto directo con lo natural. Necesariamente, la clarividencia de esta voz se justifica porque, para Luque, y tal como apuntaba Josefa Álvarez, Dickinson pertenece a la estirpe órfica que conoce los secretos del arte poético.

⁹³ “No hay Fragata como un Libro/ Para llevarnos a lejanas Tierras/ Ni Corceles cual la Página/ En Briosas Poesía-/ Esta Travesía puede hacerla el más pobre/ Sin agobio del Portazgo-/ Qué frugal es el Carro/ Que lleva el alma humana” (Dickinson, 2010: 287)

El último de los poemas que más explícitamente homenajean a Dickinson reproduciendo sus imágenes poéticas es “Ojos color jerez”:

OJOS COLOR JEREZ

Emily se retrata: “El color de mis ojos
recuerda al del jerez que se queda en la copa
del invitado”. Qué imagen tan bella.
Esa cripta de euforia del jerez.
Idas ya las visitas,
cuando alzaba la copa,
brillaba aquella lágrima cobriza
como lupa del mundo.
Así era su pupila escrupulosa.
Qué ungida de deseo iba esa copa
de vuelta a las cocinas.

Recuerdo ese jerez que otros bebieron.
He pedido tequila con sangrita.
Sé que mi libertad se ha fabricado
con destellos antiguos.
La noche es alta y libre
y está invitado el mundo.
(Inédito)

Los versos hacen referencia a un fragmento de una carta que en 1862 Dickinson envió a su mentor T.W. Higginson en respuesta a la petición de un retrato:

Could you believe me without? I had no portrait, now, but am small,
like the wren; and my hair is bold, like the chesnut bur; and my
eyes, like the sherry in the glass, that the guest leaves. Would this do
just as well? (Dickinson, 1999: 28)

El poema se divide en dos secciones bien diferenciadas que marcan el protagonismo de las actantes esenciales de los versos: la primera estrofa se dedica a reflexionar sobre los procesos de autorrepresentación de Emily Dickinson y el destreza estética de las imágenes a las que recurre para ello. Luque recupera la imagen del color jerez que se ha mencionado líneas atrás para propiciar su reflexión sobre la calidad de la poesía de la norteamericana. En sus ensoñaciones dickinsonianas, Luque imagina

escenas íntimas en las que “idas ya las visitas” la gota del jerez en la copa sirve para representar “como lupa del mundo”, “la pupila escrupulosa” de la poeta, entregada a poetizar lo diminuto para convertirlo en realidad visible a los ojos del lector. Lorenzo Saval en su introducción al número de la revista *Litoral* dedicado a la autorrepresentación escribe:

Se requiere de un gran oficio y de mucho valor para dibujar unos ojos que reconozcan tus amigos, una boca que pueda dar el beso que tú darías o escribirte un epitafio. El artista necesita de ese ejercicio estilístico para confirmar la idea que quiere tener de sí mismo. El autorretrato es un instrumento fundamental para la construcción del individualismo y posibilita el autoconocimiento. (Saval, 2002: 5)

El proceso de distanciamiento de Dickinson es tomado por Luque como un acierto estilístico. De lo que de cierto o falso se congregate en el poema autorrepresentativo poco importa: ya decía José Antonio Mesa Toré que “basta mirar con atención la careta para entrever la cara” (Mesa Toré, 2002: 9). El poema, al igual que el resto de este conjunto inédito, reelabora otro de los lugares comunes en la poesía de Luque a partir del que se establece la diferencia entre la primera y la segunda estrofa. Ésta última está dedicada íntegramente al segundo actante de la composición: el trasunto poético de Luque. Para ella, los sentidos despiertos en torno al alcohol activan el deseo de libertad y de comunión con el Todo al que pretende accederse desde la armónica belleza de la imagen lírica. El juego de los tiempos en el poema establece un claro entramado por el que el lector identifica las relaciones que la voz del presente teje con sus referentes. El pasado histórico y el mítico desembocan en el presente a través de un proceso de autorrepresentación que parte del jerez de Dickinson y acaba en el tequila con sangrita con el que la voz del poema actualiza su lugar en el mundo.

El mecanismo de representación basado en el recuerdo es el motivo que me permite introducir un último poema que actuará a modo de transición entre la presente sección y la siguiente. Uno de las composiciones de “Cuaderno Vieja América” se titula “La estación de Mount Holyoke” y está dedicado a Luis Cernuda. El poeta sevillano pasó cinco años de su exilio en Holyoke, una pequeña ciudad en el estado de Massachusetts, muy cerca de Amherst. En 1947 fue contratado como *Assistant Professor* en Mount Holyoke College gracias a Concha de Albornoz; allí permaneció durante cinco años académicos en los que enseñó diversos cursos de literatura española cuya información detallada se conservan en los archivos del College⁹⁴. El poema de Aurora Luque capta la presencia del poeta Cernuda desde una perspectiva melancólica construida sobre la nostalgia del exilio. Tres elementos esenciales configuran el tono del poema: la estación, la lluvia y la noche, todos ellos marcados por un profundo significado metafórico gracias al que se trasciende su función primera como determinantes del tiempo y el espacio. Representan, a fin de cuentas, la tristeza del poeta en un momento muy específico de su vida y cierran, a partir del sarcasmo del destino representado en el díptico de

⁹⁴ Un estudio específico de los años de Cernuda en Mount Holyoke puede hallarse en el documentado “Luis Cernuda en Nueva Inglaterra” de Luis Gómez Canseco publicado en 1993 en el número 8 de *Philologia Hispalensis* (pp. 227-238). En él se especifica: “en el año académico 1947-1948, los cursos asignados a Concha de Albornoz y Luis Cernuda, indistintamente, fueron *Cervantes and Don Quijote*, *Classical Drama*, *Literatura of Spain in the Middle Age and the Renaissance* y *The Golden Age in Spanish Literature*. En el año académico 1950-1951, Cernuda introdujo dos nuevos cursos en la oferta docente de su Departamento, que ofreció independientemente de Concha de Albornoz. El primero se titulaba *The Novels of Cervantes*. [...] El segundo es acaso más interesante, porque Cernuda hace su primera incursión en la literatura moderna española. El curso se titula *The Spanish Theatre*, también este curso se impartió en inglés. El Boletín informativo de la universidad especifica: ‘First semester: Classical drama, from Lope de Vega to Calderon. Its religious, political and aesthetic values. Second semester: Modern Drama, from Benavente to García Lorca’” (Gómez Canseco, 1993: 229, 230). Recomiendo igualmente *Los años norteamericanos de Luis Cernuda* de José Teruel publicado en Pre-textos en 2013 y “Los poemas de Mount Holyoke (Luis Cernuda en Nueva Inglaterra)” de Álvaro Salvador incluido en *Las rosas artificiales* publicado en 2003 por la Fundación Genesis.

cierre, un círculo espacio-temporal que en la vida del poeta quedó irresuelto:

LA ESTACIÓN DE MOUNT HOLYOKE

Estación de Mount Holyoke.
Si ya la lluvia es triste por la noche,
qué amarga y heladora no sería
la que entonces cayera
en los cansados hombros del poeta.
Llegaba a un país irredimible,
de un país de diluvios de odio puro.
La lluvia en la estación de Holyoke
suena a desesperanza; pero entonces
aullaba la canción otro estribillo:
No acabará –lo sabes- este invierno ya nunca.

El taxista me cuenta –qué ironía-
que ha viajado a Sevilla este verano
(Inédito)

4.2.2. “DELIRIO DE LA LUZ”: LA INFLUENCIA DE LUIS CERNUDA

“Olimpo”, uno de los poemas incluidos en *Hiperiónida* (1982) presenta a través de cinco secuencias breves una serie de referentes literarios que son el sustrato de la poesía primera de Luque y a los que aún hoy debe las influencias esenciales de su obra. La primera composición es la titulada “Plegaria a un dios andaluz: Luis Cernuda” y se introduce con una cita de “El acorde” de *Ocnos*. En *Una extraña industria* (2008) la autora explica:

Cernuda me prestó las herramientas para el poema que yo consideraría portavoz de la que fui en aquellos lejanísimos años. Se titula “Plegaria”, y pretendo dialogar en él con el solitario sevillano[...]. “El acorde” es el texto que cierra *Ocnos*: “La vida se intensifica y, llena de sí misma, toca un punto más allá del cual no llegaría sin romperse”. Yo quería, para mi poesía, ese acorde. (Luque, 2008b: 31)

La noción del acorde cernudiado hunde una de sus raíces en la idea poetizada por Hölderlin en sus poemas de tema más griego que pueden consultarse, antologados, en una selección editada por Ediciones Narila, de la que Aurora Luque es fundadora⁹⁵. Tal como indica José Luis del Barco en su introducción a la compilación de poemas, la entrega íntegra a la misión de poeta de Hölderlin y la búsqueda de la belleza como medio para crear un espacio habitable para las almas exquisitas se justifican por “un deseo de armonía” (Hölderlin, 2005: 12) capaz de subsanar las consecuencias de “la división de sujeto y objeto” (Hölderlin, 2005: 12) y la “herida del ser humano tras haber sido arrancado del regazo originario” (Hölderlin, 2005: 12). Para Cernuda, la búsqueda de la armonía equivale al progresivo desarrollo y ampliación de su concepto de *acorde*, central en la secuencia de Luque. Derek Harris en su introducción a la obra completa de Cernuda ofrece un recorrido diacrónico en el que queda constancia de la evolución de la noción de “acorde” desde los primeros poemas, pasando por *Invocaciones* (1935) –en el que empieza a reconocerse el magisterio de Hölderlin- y hasta llegar a *Desolación de la Quimera* (1962). Desde la ruptura del “acorde total” (Harris en Cernuda, 1993: 59) en el primer libro, la búsqueda de la armonía perdida procurará recuperarse a través del erotismo, el deseo, el amor⁹⁶ y el espacio, como en *Ocnos*, en el que tras la

⁹⁵ Es el primer número de la colección “Poesía” y tiene como título *De libre plenitud* (2005). En la nota preliminar se lee: “Este libro [...] existe porque Hölderlin, que supo cómo hablaba exactamente el sol y cómo murmuraba sordamente el destino, nos brinda todavía, desde el sueño de Grecia, la revelación de todo lo viviente que el poema es capaz de transportar” (Hölderlin, 2005: 7,8)

⁹⁶ Harris señala: “Este paraíso solitario se puebla en la “Oda” [de *Égloga, Elegía, Oda*] con un joven dios, ideal de la belleza humana y símbolo de la sensualidad sin trabas. La fantasía se completa cuando el joven dios queda absorto en el mundo natural al lanzarse, como Narciso, a un río, en pos de su reflejo, consiguiendo así, muy significativamente, sumarse al *acorde total* en un simulacro de la unión sexual, aunque sea por vía del autoerotismo” (Harris en Cernuda, 1993: 60). Hablando de los placer prohibidos, por otra parte, escribe: “Se introducen también nuevas imágenes eróticas igualmente poderosas, como el mar [...]. En ‘el mirlo, la gaviota’ el deseo en un ‘sueño inacabable’ y un ‘filtro sempiterno’ que crean una visión de la vida color de rosa, y donde los marineros transportan al poeta a un ‘mundo de espejismo’, restableciendo el ideal adolescente de *acorde total*. (Harris

llegada a México “el largo periplo del poeta desterrado termina con la residencia en una tierra hecha a la medida de sus sueños, donde se establece el *acorde* en el que armonizan el hombre y el mundo” (Harris en Cernuda, 1993: 79):

OLIMPO

Plegaria a un dios andaluz: Luis Cernuda

*La vida se intensifica y, llena de sí
misma, toca un punto más allá del cual
no llegaría sin romperse.*
Luis Cernuda, *Ocnos*

Soy una miserable suplicante.
Vengo a pedirte, otra vez, el acorde.
Llévame a donde quieras. Mi voz suplica siempre
al dios que abre la puerta del acorde.
(Luque, 1982: 15)

La voz suplicante de la poeta dirige su plegaria en direcciones muy concretas que más adelante se convertirán en los pilares de su poesía; el acorde que anda rogando el trasunto poético de la joven Luque descansa en las tres nociones que anteriormente se han señalado: erotismo, deseo y espacio. El proceso de aprendizaje se explicita a lo largo de los cuatro versos en diversas ocasiones y sitúan a la voz poética en una posición

en Cernuda, 1993: 65). Finalmente: “La experiencia misma del *acorde*, después de los poemas adolescentes sólo halla expresión en dos poesías de *La Realidad y el Deseo*, ‘Río Vespertino’ de *Como quien espera el Alba* y ‘El nombre’, de *Vivir sin estar viviendo*, en los que se relatan, respectivamente, la unión trascendente del pasado, el presente y el futuro en un solo momento sin tiempo, y un sentimiento de unidad con el mundo natural” (Harris en Cernuda, 1993: 70, 71). “El deseo viene a ser otra manera de comunicar con una escondida realidad superior y conseguir el místico estado del *acorde*, pero luego, con el paso del tiempo en los años del destierro, el sentimiento asociado con el tema erótico se torna más elegíaco” (Harris en Cernuda, 1993: 86) y “Por amor se llega al *acorde* que ‘hace ya de tu vida/ centro cordial del mundo’, desaparece la separación entre el hombre y el mundo, y la conciencia del tiempo se retira en una ‘tregua eterna y breve’” (Harris, 1993: 87)

inferior y “miserable” con respecto al idolatrado modelo a seguir. El segundo verso queda marcado por el “otra vez” que señala la oración reiterada de la joven poeta y la necesidad de “mecenazgo” espiritual en su camino de aprendizaje. El tono humilde general del poema vertebró esta composición breve y efectiva que desembocará en libros posteriores en una reflexión madura y consciente del quehacer poético cernudiano. Andújar Almansa señala que Luque experimenta con “en esa idea del ‘acorde’ cernudiano como apreciación cualitativa de la temporalidad, como resorte de lo absoluto, cuya puerta de ingreso franquean el erotismo o la poesía” (Andújar Almansa en Luque, 2002: 9).

El próximo poema dedicado al sevillano se incluye en *Problemas de doblaje* (1990) y sitúa al lector conocedor de la poesía de Cernuda en un lugar específico de su producción poética, ya desde el título. “El marino adulto” hace referencia a “El joven marino” de su libro *Invocaciones* (1935).

EL MARINO ADULTO

NO es cobardía acaso ni desconocimiento
la razón de este modo de vivir tan ausente,
despojado de vértigos, abúlico
como la niebla quieta que nadie ve de noche.
Le han preguntado a veces la razón de obligarse
a admitir esos días sin resistencias, lentos
y opacos junto a un libro, la prensa, copas solas.
¿Cuándo la decisión
de vivir lo leído –las pasiones
que podría estrenar, malignas y entreabiertas
como prendas de seda minuciosas,
horizontes supuestamente cálidos
las islas imantadas de los mitos
supuestamente eternos?

Era el miedo a saber del otro lado
del Deseo, la sospecha penosa del marino
cuando se sabe a punto de encerrar
en el círculo azul del viaje inútil
una isla pequeña, demasiado
pequeña para el mapa.
Porque los paraísos se desploman

al pisar el umbral, irremediables
con la primera huella del que acude
jubiloso a vivirlos.
Era el miedo de saber del otro lado.
(Luque, 1990: 10)

En “El marino adulto” Luque propone una suerte de segunda parte al poema de Cernuda, una reflexión marcada por los años y la experiencia en el camino de la juventud a la madurez que quizá representa la figura de un Cernuda ya en el exilio americano que sirve de trasunto a las sensaciones del sujeto poético. De la primera parte del poema se derivan ciertas semejanzas con el poema inédito de la estación de Mount Holyoke que remiten de nuevo al tono meditativo de “Nocturno Yanky”. Señala Álvaro Salvador citando a Dereck Harris que la cuestión fundamental de los poemas escritos en la época de la estancia de Luis Cernuda en Nueva Inglaterra era “la reconciliación del ser juvenil que ya no es, pero de quien sus sueños se derivan, con la realidad envejecida que el niega el ideal erótico con el cual se ha comprometido en su vida” (Harris en Salvador, 2003: 228). Creo que un planteamiento similar puede derivarse de la lectura de “El marino adulto”: el sujeto poético de Luque reflexiona sobre las vidas no vividas y el precio a pagar por los momentos de plenitud que fugazmente se consumen. En ese sentido, el poema parece seguir una senda diversa a la que acostumbra porque apuesta por permanecer en un ámbito puramente estético –el de los libros- y no por entregarse activamente al goce de la experiencia. Se trata indirectamente de una elección cernudiana porque tal como señala Salvador “el espacio moral que Cernuda quiere edificar, se sustenta fundamentalmente en el principio moderno de [...] una ‘moral estética’, un comportamiento y unos valores regidos únicamente por las normas y los principios de una sincera educación estética” (Salvador, 2003: 236). Precisamente, la experimentación con esta “educación estética” se pone a prueba en el siguiente poema, titulado “Cernudiana”, que Aurora Luque inicia con uno de los símbolos fundamentales de la poesía de

Cernuda: el agua⁹⁷. Según Ibáñez Avendaño en su estudio sobre los símbolos en *La Realidad y el Deseo*, “el agua es para Cernuda un elemento libre y prometeico. Símbolo, cifra, que revela la proporción y el significado – la trascendencia-“ (Ibáñez Avendaño, 1994: 59):

CERNUDIANA

LA lluvia sobre el agua
parada del estanque
era un placer tan triste
como aquellos recuerdos
cerrados en capullo
sobreviviendo apenas.
Dónde habita el impulso
que me abra esos cálices.
Hay que esperar la oscura
noticia de los dioses.

Nunca vuelven las gotas
a su vuelo en la nube
ni se cierra la onda
en su líquido germen
ni se acoge la música
al silencio de origen
una vez que su ala
tocó el aire azulado.

Hay que esperar la oscura
noticia de los dioses.
(Luque, 1990: 43)

Más allá del tratamiento del elemento natural, lo que me interesa resaltar de este poema es la actitud sumisa del sujeto poético ante “la oscura/ noticia de los dioses”. En lugar de construir un discurso subversivo

⁹⁷ [El mar] Empapa de erotismo los sueños de Cernuda, que supo invocar, en “El joven marino”, una sexualidad libre y apenas dicha antes en verso castellano: “Al amanecer es cuando debías ir hacia el mar, joven marino, desnudo como una flor;/ y entonces es cuando debías amarle, cuando el mar debía poseerte, cuerpo a cuerpo, hasta confundir su vida con la tuya/ y despertar en ti su inmenso amor/ el breve espasmo de tu placer sometido”. (Luque, 2008b: 208, 209)

que apele al conocimiento de lo sublime en el momento y el espacio presente sin necesidad de esperar al estado etéreo de después de la muerte, la voz lírica parece renunciar a su actitud beligerante tendente a la *hybris* para aceptar su limitación humana y la consiguiente incapacidad para conocer el origen de la belleza. Curiosamente, la *hybris* que es uno de los aspectos que Luque hereda de Cernuda con mayor intensidad. Ya se mencionó en el primer capítulo de esta tesis doctoral que el poema “Las ruinas” es el predilecto de Luque de la totalidad de la producción cernudiada y es precisamente éste el que eligió con motivo del 50 aniversario de su muerte cuando se solicitó a varios poetas españoles y latinoamericanos que escogieran su verso favorito del sevillano. Luque señala que lo que le fascina del díptico “hermosa era aquella llama, breve/ como todo lo hermoso: luz y ocaso” es que compone “una antiplegaria en la que el poeta, implacablemente honesto, reprocha a su Dios la superfluidad y canta la belleza, trágica por efímera, de los seres del mundo”⁹⁸. La reflexión de los poetas entorno al poder que poseen más allá de sus limitaciones humanas, acerca de su relación con la divinidad e incluso sobre la naturaleza del ser superior al que se dirigen sitúan el discurso lírico es un espacio que Ramón Xirau llama lo “numinoso” o lo “sagrado”: “Ya Emile Dürkheim escribía: ‘El objeto sagrado nos inspira, si no miedo, por lo menos un respeto que nos aleja de él, que nos mantiene a distancia; y al mismo tiempo es objeto de amor y de deseo’. [...] No pierdo de vista que la situación del hombre moderno tiene sus características propias que, acaso porque la tendencia del hombre actual se dirige hacia lo profano.” (Xirau, 1981: 13, 14). Ampliando la idea de Xirau, puede decirse que la tendencia general de la poesía española de las últimas décadas se traduce en una anulación de la presencia de la divinidad en el poema o, en

⁹⁸ Algunas de las elecciones pueden consultarse online en una entrada del *El País* del 4 de noviembre de 2013 bajo el título “Los poetas eligen sus versos favoritos del Luis Cernuda”. A ese artículo pertenece la cita de Aurora Luque y los versos de Luis Cernuda.
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383595664_888828.html

los casos menos extremos, se relega al rincón de los reproches y el desprecio. El rechazo de la existencia de Dios o de los dioses y la sensación del poeta de verse a merced de sí mismo en su realidad cotidiana se traslada al poema como una lucha “a cada paso” contra “la nostalgia de un dios en que apoyarnos” y que “de pronto nos invade...” como escribe Ángel Paniagua (Cáceres, 1965) en “Palinodia del miedo y sus figuras”:[...]“Es terrible pensar que somos dueños/de todos nuestros actos, y una simple/maceta desprendida de un balcón/ al azar de nuestro paso, es suficiente/ para agotar de golpe el plazo absurdo” (Paniagua en Villena, 1997: 79). Además “el ciudadano de hoy seguirá encontrando más dificultades para descubrir una Presencia en un contexto urbanizado que en el paisaje natural, más próximo al primer latido bíblico. Pero la frialdad del urbanismo lleva marcada la huella del hombre, su racionalización y su estética, y por tanto tiene también para el que sabe encontrárselo, aunque sea por contraste, su sabor a trascendencia”. (Lamet, 1970: 109)

En el caso de Luque, generalmente la esencia ontológica de sus versos está conectada con una idea que Octavio Paz elabora en “La dialéctica de la soledad” según la que “toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención, que es también un mito de fertilidad, de creación” (Paz, 2004: 359). Luque representa la mirada nueva con la que el poeta ve la insolencia y la soberbia. Su *hybris*, usualmente, representada en el arte y en la vida, es un caso muy claro: cuatro letras que provienen de las sustancias esenciales que la nutren: el amor y la muerte. Así es la insurrección de la poesía contra la realidad mediocre. Y así la defensa del derecho de querer saber más de lo que esta permitido para los hombres, como quiso el Ulises de Dante, que acabó por morir: “Nuevo caso de *hybris*: Arte:/una letra de a-mor/ y tres de mue-rte.” (Luque, 2003: 10). Este “nuevo caso de *hybris*” determina que las bisagras que “engarzan la carne con el cielo” están hechas de un material humano, maleable pero firme, creado a fin de no renunciar a la trascendencia que puede convertir a los hombres y mujeres en algo más que

seres destinados sólo a lidiar con el dolor del tiempo y de la muerte pero sin abandonar la conciencia terrena que les pertenece. Se trata de la afirmación de un camino alternativo donde el miedo a la divinidad desaparece, en el que si se cree en su existencia, puede hablársele de tú a tú; en el que si no se cree, se camina al amparo del poder de uno mismo, donde el transcurrir de los días sin retorno están libres de cualquier señal de trascendencia que no sea meramente humana. El caso de “Cernudiana”, como el lector habrá podido comprobar, se aleja en esencia de esta actitud combativa y sitúa al personaje poético es una tesitura de derrota cuya finalidad última es poner de relieve su incapacidad para detectar y poetizar, como quería Emily Dickinson “el germen del germen” y la belleza de lo esencial una vez corrompida por el tacto de lo humano.

4.2.3. “Despertad, poetas”: Hölderlin y el lenguaje de los amantes

En su riguroso estudio sobre Hölderlin, Anacleto Ferrer traza un panorama general de la recepción de Hölderlin en España, desde la aparición en el *Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial* de la nota de la muerte del poeta en 1843 tres meses antes de que ésta sucediera, a las traducciones de Carles Riba, Álvaro Cunqueiro y Federiko Krutwig Sagrado al catalán, gallego y vasco respectivamente, pasando por la más de una veintena de poemas dedicados al suabo por poetas españoles contemporáneos, entre los que se encuentran Francisca Aguirre, José María Álvarez, Antonio Colinas, Jesús Munárriz, Jenaro Talens, José Ángel Valente y Pura Vázquez entre otros⁹⁹. De entre todos los poetas que evidencian la influencia de Hölderlin en sus versos, Anacleto Ferrer señala a Luis Cernuda

⁹⁹ Recomiendo el volumen que Ferrer y Munárriz prepararon para el 150 aniversario de la muerte de Hölderlin en el que se reúnen poemas de autores de todas las latitudes dedicados al suabo. La referencia bibliográfica es la siguiente: *Poetas del poeta: a Friedrich Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte*, Madrid, Hiperión, 1994

como uno de los lectores que mejor difundió en España la propuesta estética del alemán integrada en su poesía:

Cernuda retomó sus temas de la niñez, la naturaleza, el amor y la poesía, y los situó, a imitación de Hölderlin, en un ambiente clásico-mediterráneo, más alegórico que real. Entre pesimista y entusiasta, Cernuda se dedicó a evocar a los dioses antiguos y a revivirlos poéticamente. (Ferrer, 1997: 14)

¿No podría aplicarse casi en su totalidad esta nota teórica a la poesía de Aurora Luque? La almeriense reconoce en diversas ocasiones que su interés por Hölderlin la acompañó desde sus primeros estadios¹⁰⁰ como poeta:

Al *Hiperión* de Hölderlin debo el título del libro [*Hiperionida*, de 1982]. El protagonista de la novela es amante de Grecia, de la utopía y del amor. Fervor filoheleno, entusiasmo en toda su pureza, emoción ante la naturaleza y anhelo de “ser uno con todo lo viviente”: yo creía, temerariamente, que todo eso cabía aún en la poesía, dicho con las palabras antiguas. (Luque, 2008b: 9)

Una de las composiciones de este primer libro es “Arcadia para F. Hölderlin” en la que nítidamente se trazan los ideales románticos que la poeta quería incorporar, modernizados, en su poesía. Es un poema claramente influido por *Hiperión*, una de sus lecturas predilectas de juventud. En uno de los momentos de plenitud junto a Diotima, Hiperión recuerda la grandeza de la época clásica en que “había una vida divina y el hombre era entonces el centro de la naturaleza. La primavera, cuando florecía en torno a Atenas, era como una flor modesta en el seno de una doncella” (Hölderlin, 2010: 119). La primavera es precisamente el punto de

¹⁰⁰ “Intenté a mis diecinueve años aprender alemán para leer a Hölderlin sin intermediarios: desistí tras dos duros años en la Asociación Hispanoalemana de Granada. Pero fui a visitar su Torre en Tubinga y me inscribí en la Asociación de Amigos de Hölderlin. En junio de 2005 publiqué en Narila, una pequeña editorial que acabo de fundar –sin más fundamento que el de suavizar ciertas faltas de justicia poética- una antología de los poemas más griegos de Hölderlin titulada *De libre plenitud*” (Luque, 2008b: 37).

partida del poema y la excusa que le permite reflexionar sobre el espacio en el que el hombre tiene parcialmente acceso a lo divino y a la belleza:

ARCADIA PARA F. HÖLDERLIN

An das Göttliche glauben
Die allein, die es selber sind.

F. Hölderlin, *Menschenbeifall*

La primavera es una delicadeza de los dioses, una breve concesión de divinidad.
Una misteriosa voluntad de armonía anima en el agua y se derrama azul abajo... y compone el azul perfecto, y la perfección, un instante, en nosotros...
Todo se adhiere a una blanca e ignota raíz, y los seres respiran el aire con devoción absoluta.
Todos los infinitos acuden a la mente, por hoy la belleza es posible.
(Luque, 1982: 16)

Siguiendo las directrices sugeridas por Helena Cortés en su ensayo sobre *Hiperión* debe señalarse la concepción hölderliniana de la naturaleza no como un medio para alcanzar la divinidad sino como la divinidad misma, como su rostro visible. La autora señala que “la naturaleza, única unión perfecta de espíritu y materia es, por ende, dios” y ayuda a comprender la profundidad filosófica y panteística de la poesía del alemán que se aleja de “ser un canto poético a la belleza de la creación” (Cortés: 1996: 85). Luque reelabora la idea de Hölderlin convirtiendo la naturaleza en un medio para conocer “los infinitos” que posibilitan la belleza. Al igual que el alemán, en la descripción del elemento natural se sirve la poeta de adjetivos radiantes y colores luminosos como el azul y el blanco conjugados para poetizar una idea fundamental del Hiperión: “creemos que somos eternos porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza” (Hölderlin, 2010: 86). La idea se desarrolla a partir de los versos finales del poema “Menschenbeifall” que Luque incluye como cita introductoria en su composición: “creen en lo divino/ únicamente aquellos que lo son”

(Hölderlin, 2005: 73). El sujeto poético de Luque pertenece a la casta de los elegidos porque es inherente a la condición de poeta la capacidad de discernir entre lo circundante aquello que conduce a lo sublime. En una carta de Hiperión a Belarmino se lee:

La belleza huye de la vida de los hombres hacia lo alto, hacia el espíritu; se transforma en ideal lo que era naturaleza, y aunque el árbol está seco y podrido desde la base misma, todavía ha retoñado de él una copa nueva y verdeguea al brillo del sol como lo hacía el tronco en los días de juventud; lo que fue la naturaleza, es hoy el ideal (Hölderlin, 2010: 93)

Es precisamente tarea del poeta ocuparse de la transición de lo natural a lo ideal a través del uso de la palabra. La calidad del autor como mediador entre un estado y otro no se garantiza *a priori* sino que está sometida a la conjunción de una serie de elementos que deben encontrarse en perfecta armonía en el tiempo y el espacio, de ahí que Luque concluya su composición marcando claramente esta idea con el sintagma preposicional “por hoy la belleza es posible”. El uso del lenguaje, pues, marca el acceso a un estado sublimado y una de sus formas posibles es el lenguaje de los amantes; en *Una extraña industria* Luque escribe:

Friedrich Hölderlin, que anheló un idioma fundado en el lenguaje de los amantes (“¡Lengua de los que se aman, sé idioma del país!”), vino a repetirme su fe en el valor fundacional de la poesía: “Lo que dura, lo fundan los poetas”. Cuando Hölderlin escribió que “Quien piensa lo más hondo ama lo más vivo” estaba, sin saberlo, invitándonos a pensar que quien lee lo más hondo aprende, sin proponérselo, a amar lo más vivo. (Luque, 2008b: 60)

La durabilidad (del arte) fundada por los poetas descansa en gran parte en las emociones sensoriales que actúan como punto de partida del conocimiento. El “presentimiento” de la voz lírica es fundamental en la comprensión de los elementos que configuran un espacio reservado a la belleza y el título (además de hacer referencia a la última morada del

alemán) sitúa al lector en una dimensión privilegiada que aísla al creador de las distracciones que lo aparten de su cometido vital:

LA TORRE DE HÖLDERLIN

PRESENTES los perfumes renovados
que ha de traer el aire
en sus pasos de danza
infinitos y puros.

Presientes la frescura de los tallos
que ha de elevar la savia
al compás de un *allegro*
celestial, inaudible.

Presientes la belleza que en el agua
ha de posar el sol:
arpa que se inundase
de acordes luminosos.

Presientes la ternura inesperada
que cruzará el espíritu
tal una voz perfecta
trastorna el día humano.
(Luque, 1990: 44)

Cada una de las estrofas aspira a la comunión con elementos inefables en su estadio de perfección. El poema, intensamente sensorial, apela a las inmediatas puertas de entrada de la belleza natural: los sentidos del olfato, la vista y el oído. Para éste último se reserva un espacio preferente apoyado en la referencia transversal que la voz poética hace a la música (la danza, un *allegro* o los acordes) que para Luque es, se verá más adelante, otro medio de contacto con los dioses y lo sublime. Los sentidos deben aliarse con la condición excepcional que el poeta alcanza para entender y aprehender la excelencia del espacio circundante, por ello cada una de las estrofas inicia anafóricamente apelando a las intuiciones del creador y no a su capacidad objetiva en la observación de los elementos. La acumulación de los adjetivos de marcado carácter abstracto al final de cada estrofa potencia la idea mencionada anteriormente de que la belleza reside

“en lo alto” -en el espíritu- e igualmente podría deducirse que, unidos, esos adjetivos representan para Luque en su primera etapa como poeta la definición del legado artístico que ella aspira a dejar tras de sí: “infinitos”, “puros”, “celestiales”, “inaudibles” y de “acordes luminosos” son las características que busca ella para sus poemas.

La torre en Tubinga donde el poeta vivió recluido casi la mitad de su vida y que sirve como inspiración del título en el poema anterior, fascinó a Luque desde su juventud y ha sido motivo de varias reflexiones muy ligadas siempre a lo sensorial; escribe, por ejemplo: “con Hölderlin, desde su torre amarilla, respiramos el frescor de menta del plácido Neckar” (Luque, 2008b: 48) y la visita a la última morada del alemán se describe de la siguiente forma en el prólogo del libro que Luque editó con los poemas de tema griego de Hölderlin:

Este libro comenzó a germinar en Tübingen en verano de 1990. De la emoción de estar y respirar en la sala desnuda de la Hölderlinturm, con sus ventanas abiertas a la frescura verde del Neckar, arranca su gestación. En la librería de la Torre, unos collages de Helga Ruppert-Tribian que acompañaban a un antología hölderliniana reforzaron el impulso inicial: tenía que existir un Hölderlin *griego* en español, una recolección de los anhelos que lo llevaron a soñar una Grecia viva y animada de un fuego celestial, tan bella y vigorosa como trágica e irrecuperable. (Luque en Hölderlin, 2005: 7)

Precisamente, otro poema dedicado a Hölderlin, también inspirado en la torre y con un claro trasfondo clásico es “Al enviar sus libros a torre de Hölderlin” publicado en *Camaradas de Ícaro* (2003). En su comentario al poema, Álvarez indica que “el poeta se identifica en estos versos con otro ser mitológico, un titán que, tal como Atlas asumía el peso del mundo a sus espaldas, es capaz de portar en sí el de las palabras llenas de sentido para leer la realidad” (Álvarez en Luque, 2014: 33):

AL ENVIAR SUS LIBROS A LA TORRE DE HÖLDERLIN

Vivir es aprender el uso habilidoso
de la Calculadora:
Suelos a plazos, venta a un alto interés,
y cíclicos descuentos fabulosos
sobre la demasiado cara Dignidad.

Apartado de Deudas Impagables:
Tubinga, verde Neckar,
la pura turbación de las palabras,
los dioses preguntados frente a frente,
la vehemencia pura de la tierra,
y saber cómo hablaba exactamente el sol
y cómo murmuraba sordamente el destino.

Dones Incalculables.
Don de los himnos plenos
del poeta, titán de los subsuelos
del destino. ¡Oh la revelación
de todo lo viviente que transporta un poema,
el dolor jubiloso que descifra
la soleada altura de la vida,
del Etna que transmuta con soberbia de luz
los calcinados mapas interiores.

*Sé que sucumbiré a vuestros golpes, pero antes
quiero pertenecerme.*
(Luque, 2003: 64)

El poema de 2003 mantiene en esencia la idea que se versificó en la composición de 1990. El elemento de la torre recupera la idea mencionada en el primer capítulo de este estudio: se trata del símbolo que representa la posición del poeta ante la poesía y la realidad. En este poema y en el anterior, la torre de Hölderlin simboliza el ideal del poeta propuesto por el suabo, basado en una excelencia que lo equipara a los dioses porque únicamente, ya se ha visto, creen en lo divino aquellos que también lo son. “Al enviar sus libros a la torre de Hölderlin” se propone, sin embargo, desde un tono diferente al poema incluido en *Problemas de doblaje* (1990): es una composición más acorde con los procedimientos poéticos que Luque parece preferir en sus últimos libros publicados hasta la fecha. La nueva voz lírica

parece atrapada en una realidad cotidiana marcada por una economía en decadencia que asfixia las expectativas del estado del bienestar del poeta: “suelos a plazos”, “venta a un alto interés” y las rebajas cíclicas aplicadas a la dignidad, rodean a una voz lírica que parece tener muy claro el valor de lo que realmente importa: frente a un catálogo de elementos que la calculadora puede registrar se alzan los “impagables” e “incalculables” que armonizan con el ideal poético hölderliniano porque son precisamente los que configuran la esencia del poeta y la poesía. Los viajes a las moradas de los escritores, la herencia que se recibe de los otros poetas –de Hölderlin, en este caso, que inquiría a los dioses “frente a frente”- o “todo lo viviente que transporta un poema” configuran el mosaico del poeta-poema ideal. La finalidad última es demostrar que lo que el poeta toma de la naturaleza se devuelve a ella en última instancia para ser trasmutada “con soberbia de luz”. El caso concreto remite, a través de la imagen del Etna, a la figura de Empedocles¹⁰¹; Adrian del Caro señala acerca del poema que Hölderlin escribe sobre él que

the poem ‘Empedocles’ illustrates again the sacrifice that the poet makes for his fellow man. Empedocles, unlike de the poet, would no be restricted; his craving for like compelled him into the depths of Etna. The poet honor in Empedocles what he himself craves but is unable to enact, namely a complete union with the earth, symbolizing and act of liberation from servitude that Hölderlin praises as divine (del Caro: 1991, 26)

En efecto, la metáfora de libertad que Empedocles encarna se reitera

¹⁰¹ “Empedocles (fifth century B.C.) became the central figure of Hölderlin’s thought during the final years of the 1970s, and the intriguing life of his philosopher provided Hölderlin with the substance for three drafts of a tragedy. Empedocles must have fascinated Hölderlin both as a thinker and a practicing wiseman or philosopher. The four root elements –earth, water, air, and fire- exist in various chance combinations and are motivated by two forces, love and strife. Love exerts a binding and joining force, while strife causes a layering or separation. Hölderlin was primarily interested in the tragic potential of Empedocles, who was a mystic, physician, and active political leader. According to one myth, Empedocles was forced to leave his homeland and committed suicide by hurling himself into Etna”. (del Caro, 1991: 26)

en el díptico que concluye el poema, tomado de una composición de Hölderlin titulada “Hört ich die Warnenden itzt...”: la aceptación del poeta de que está sometido a fuerzas superiores sobre las que no tiene control impulsa su deseo de libertad que paradójicamente lo acercan más a lo divino: “Sé que sucumbiré a vuestros golpes, pero antes/ quiero pertenecerme”. Otros poetas inspirados por Hölderlin identifican el sentido activo del mito que ronda su concepción de poesía. Por ejemplo, Carlos Clementson en “Un poema para Hölderlin o elegía del peregrino que nunca llegó al mar” escribe “Elegido entre tantos, supiste cómo, aún hoy,/ el cuerpo de los mitos no es mármol,/ sino fuego” (Clementson, 1986: 177). El fuego al que los poetas aspiran en su poesía Luque la recibió a través de Hölderlin y uno de sus más activos receptores en España: Luis Cernuda. La autora señala:

[...] El poeta que buscaba lo vivo en la poesía se acercó a una Grecia primordial que no era la de los filósofos, sino la de los trágicos. Hölderlin añoró unos tiempos en los que la religión y el arte estuvieron directamente emparentados con la belleza eterna y con las potencias vitales de la naturaleza. Por eso Luis Cernuda quiso ser emisario de Hölderlin: también él intuyó la hermosura que los mitos antiguos alcanzaron a encerrar [...] (Luque en Hölderlin, 2005: 7)

4.2.4. “Anochece ya”: conclusiones

La mirada retrospectiva de Aurora Luque a los románticos se fundamenta en varias líneas de pensamiento que la conectan de nuevo con Grecia y el clasicismo, la más profunda y genuina de sus influencias. La defensa de lo natural como espacio propicio para la construcción de la identidad poética se detecta desde los inicios en lecturas como *Hiperión* u *Ocnos*¹⁰² y atrae su atención hacia otros poetas románticos europeos como

¹⁰² “Leí estos versos en la edad en la que todos nos afanamos en construir paraísos, sin saber que su demolición nos ocupará el resto de nuestras vidas. Otros libros – *Ocnos* de Cernuda y el *Hiperión* de Hölderlin- estuvieron también en el carro de

Leopardi, con quien concluiré este capítulo. En su introducción a *Portvuaría* José Andújar Almansa señala que Aurora Luque

realiza una lectura de lo clásico desde la visión impuesta a partir del romanticismo por la modernidad. Hablo de esa tradición de románticos clasicistas como Schlegel, pero sobre todo de Hölderlin, Leopardi o Keats y del significado que tiene el regreso de estos autores al mundo antiguo, de su intento por fundamentar una visión distinta de la vida que supone un rechazo de la moral cristiana y burguesa. Se trata de una decisión más vital que estética, por lo que ese buscado refugio entre el prestigio de las ruinas clásicas se traduce en realidad en la evocación de una ética del existir que representa apostar por la plenitud, que se cobija en la intensidad pese a la desolada aceptación de los límites, sin falsas ilusiones o engaños, pero también sin negaciones ni renunciaciones. El hilo de esa tradición lo recogería en la poesía española el Cernuda de los años 30, un Cernuda que lee y traduce a Hölderlin por las mismas fechas que compone los poemas de *Invocaciones a las gracias del mundo*.

Otro de los románticos alemanes que ha despertado el interés de Luque es Goethe como su mito de Fausto que, en palabras de Udo Rukser “ha pasado a enriquecer el acervo intelectual del mundo hispano como ninguna otra obra de Goethe” (Rusker, 1977: 123):

FAUSTO Y EL GUSANO

Oh Fausto, Fausto y yo que te creía
lejos, en la Germania de la Merkel,
momificado en Weimar,
y vas y vuelves y te me presentas,
portavoz del gobierno del viejo Mefistófeles,
y cantas aún tan bien
y te apremia el deseo como a mí,
exactamente igual el mismo anhelo
de vida tersa y nueva,
la misma vehemencia,
y por morder de nuevo
la manzana agridulce
haces un pacto más con el Gusano.
La muerte es el Gusano
y el diablo se apoda Podredumbre.

los materiales destinados a esas tareas de construcción”. (Luque, 2008b: 184)

Y si no vienes hoy,
querido Mefistófeles,
con tu vocero Fausto y secretario,
me seguirá punzando,
volverá a enloquecerme
el olor,
el aullido de la nada.
(Luque, 2008a: 85)

Me interesa igualmente una cuestión que se deriva de las primeras líneas del monólogo inicial de Fausto en el que explica el motivo de su renuncia a la ciencia y su entrega a la magia como posible medio para el conocimiento. La poesía de Luque también apela a lo inexplicable y aunque no se trate, claro está, de una voz lírica con tendencias de nigromante sí es cierto que su sujeto poético ha aceptado que la vía verdadera del conocimiento no se basa sólo en lo objetivamente comprobable o científicamente constatado sino en fuerzas inefables que permiten “conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido al universo” (Goethe, 2005: 122). Para poder profundizar en el conocimiento verdadero de la realidad, el poeta necesita sentirse liberado de las ataduras del tiempo, estado que la voz lírica de Luque ansía conseguir a cualquier precio: “-QUERIDO fin de siglo,/ ven como Mefistófeles./ Vendería mi alma por expresar tus horas,/ tus mensajes oscuros y tu disarmonía” (Luque, 1990: 21). Son válidas, en este contexto de referentes compartidos las palabras de Octavio Paz: “El mito fáustico de Goethe es una suerte de inmenso monólogo del espíritu occidental reflejándose interminablemente en sus propias creaciones: todo es espejo” (Paz, 1978: 12). En efecto, gran parte de los mitos y del imaginario de los románticos que inspiran a la almeriense representan el espíritu de la modernidad. De Dickinson y del *Fausto* de Goethe se ha dicho en repetidas ocasiones que trascienden la moda decimonónica para adelantar las formas e inquietudes del hombre y la mujer modernos. Otro de sus referentes es Leopardi y uno de los poemas predilectos de Luque es el conocido “L’infinito” en el que se condensan las líneas generales del

pensamiento romántico nostálgico de lo clásico que interesa a la almeriense. En la sección “Del descifrar” de la segunda parte de *Problemas de doblaje* (1990) puede encontrarse como cita al poema tercero un verso de Leopardi: “e sovrumani silenzi...”. Éste inaugura en la composición una dimensión ulterior de cariz deífico al que el poeta es capaz de acceder gracias a la comunión con el espacio. Una vez alcanzada la fusión del poeta con su derredor es posible la consecución de lo infinito ante sus ojos: la unión de los tiempos pasados y presentes (“e mi sovvien l’eterno,/ e la morte stagioni, e la presente/ e vivia, e’l soun di lei”) y la derrota consentida del poeta ante la inmensidad donde placenteramente “s’annega il pensiero mio”. Aurora Luque toma el símbolo esencial del poema de Leopardi, el silencio, y elabora un poema en el que se establece una conexión con “seres asombrosos de la infancia/ que crecen con la tierra, y luego son/ casa de aromas tiernos o verdes poemarios” que le permiten salvar las distancias del tiempo pasado y el presente –como a Leopardi la contemplación del horizonte- y que la conducen a un estado de crecimiento espiritual y poético:

[...]

Y tan próxima a ellos
como a mí misma, dejo
que el silencio y el agua me nutran fuertemente.
(Luque, 1990: 36)

Queda poco más que rendirse porque, al fin y al cabo, la búsqueda del poeta ha llegado a su fin: a un mar, parafraseando a Leopardi, donde es dulce naufragar. Para ello, es necesario que la voz lírica sustituya el silencio leopardiano por la música porque “Orfeo nos desveló dos certezas: la música desactiva nuestros propios infiernos. Es el extintor de las tristezas infernales. La música invalida los Leteos. En el reverso queda otra verdad: la música sabe construirnos infiernos íntimos, alimentarnos los fuegos secretos. Hablo a los melancólicos. *Y el naufragar me es dulce en esta sombra*” (Luque, 2008b: 258).

4.3. “A PRESENÇA DAS COISAS”: LECTURAS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

4.3.1. LA PRESENCIA DE LAS COSAS

Los estudios sobre las relaciones literarias luso-españolas suelen coincidir en subrayar la constante que las ha representado: una ausencia de contacto *a priori* incomprensible no sólo por la contigüidad de los territorios sino por su proximidad cultural y referencial. En la última década algunas iniciativas han procurado subsanar la tónica dominante: *Interacciones entre las literaturas ibéricas* coordinado por Francisco Lafarga, Luis Pegenaute y Enric Gallen (Bern, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011), *Aula Ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)* (editado por Ángel Marcos de Dios y publicado en 2007 por la Universidad de Salamanca), *Espíritus contemporáneos: relaciones luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia* (Sevilla, Renacimiento, 2008) de Antonio Sáez Delgado o del mismo autor *Corredores de fondo. Literatura en la Península Ibérica a principios del siglo 20* (Gijón, Libros del Peixe, 2003), *Portugal e Espanha: diálogos e reflexos literários* de Teresa Araújo (Algarve, Universidade do Algarve, Centro Estudos Linguísticos e Literários, 2005), *Estudos de literatura comparada luso-espanhola* de António Apolinário Laourenço (Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005), *Un puente entre dos culturas: aproximación a la lengua y cultura hispanolusas* coordinado por Josefina Prado Aragonés, María Amor Pérez Rodríguez y María Victoria Galloso Camacho (Huelva, Universidad de Huelva, 2003); varios congresos o seminarios dedicados a las relaciones entre Portugal y España como los de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español (A.L.E.E.) con la publicación de las actas del primer congreso (Palma, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic de la Universitat de les Illes Balears, 2006), o revistas imprescindibles como “Espacio Escrito/Espaço Escrito” (1987-2001) de la que más tarde surgió “Hablar/Falar de Poesía”,

“Literastur. Revista de literatura en Lenguas Ibéricas” (2001), “Península: revista de estudos ibéricos” publicada por la Faculdade de Letras da Universidade do Porto en 2003, “Limite” por la Sociedad Española de Estudios Portugueses y de la Lusofonía a cargo de la Universidad de Extremadura (2007) o la reciente “Suroeste: revista de literaturas ibéricas” (2011).

La mayor parte de los estudios mencionados son colectáneas de artículos en las que conviven estudios intertextuales dedicados a épocas y autores desde el medioevo hasta nuestros días. Períodos tan lejanos comparten en el mismo volumen por la intención última que los justifica: el análisis comparativo e intertextual entre las producciones portuguesas y las españolas. Sin embargo, y a pesar de todos los esfuerzos, los estudios y artículos dedicados a la recepción de Sophia en España o Hispanoamérica se reducen al mínimo: el incluido en *Aula Ibérica* “Sophia en España” de Jacobo Sanz Hermida y “Alejandra Pizarnik y Sophia de Mello” de Eduardo Moga, publicado en “Lateral. Revista de Cultura” (nº71, p.38, 2000). El resto de referencias se hallan dispersas en estudios sobre las influencias literarias en la poesía española de los últimos treinta años y se reducen apenas a una escueta mención de la poeta; o bien se encuentran incluidas en las introducciones a la obra de Sophia en castellano (como en la traducción de Ángel Campos Pámpano titulada *Nocturno mediodía* publicada por Galaxia Gutenberg en 2004 o en el prefacio a la traducción al catalán de Pons Pons publicada en 2003 por Lleonard Muntaner). La presente sección, que analiza la influencia de Sophia de Mello Breyner Andresen (Oporto, 1919) en los versos de Luque, pretende ser una contribución a este espacio de los estudios ibéricos aún inexplorado. Se intentará demostrar en las siguientes páginas que no sólo las une una similar formación clásica que deja rastro en sus poemarios sino la versificación de unos temas recurrentes que transitan de forma insistente por las páginas de ambas producciones: el mar, la reflexión metapoética o los referentes literarios compartidos (Pessoa, Dante o Seferis, entre otros).

Aurora Luque explicita en diversas ocasiones su admiración por Sophia. Las coincidencias más explícitas empiezan en el ámbito biográfico: ambas estudiaron Filología Clásica (Sophia de 1936 a 1939 en la Universidad de Lisboa aunque no llegara a licenciarse y Aurora Luque, que sí se diplomó, durante los primeros años de la década de los 80 en la Universidad de Granada) y fueron posteriormente traductoras de textos griegos (y no sólo, pues Sophia traduce al francés poemas de Jorge de Sena y Luque traduce al español a Louis Labé o a Renée Vivien). Ya en la dimensión creativa, las concomitancias son numerosas. Una lectura superficial de sus obras deja constancia en el lector de la importancia de los personajes de la mitología y la tradición clásicas: Eurídice y Orfeo son referentes que se hallan en varios poemas; el Minotauro, Cassandra, el auriga, el efebo o Ulises aparecen también con insistencia en sus versos. Precisamente por la magnitud de su presencia, el estudio exclusivo de las fuentes clásicas en ambas poetisas queda aplazado para otra ocasión donde sin duda habrá espacio para un análisis detallado de la figura de Ulises que responda por ejemplo a una cuestión de identidad del personaje: ¿a qué Ulises se sienten las poetisas más cercanas en su propuesta para la modernidad, al Ulises homérico o al Dantesco, cuya sed de conocimiento le instiga a seguir “viajando” después de llegar a Ítaca? Quede la cuestión, como ya se dijo, para futuros estudios.

El presente análisis se organiza en tres secciones, además de la introducción y el apartado bibliográfico. “Ícaro y los hilos de lino de la palabra: poetisas y poéticas en lo cotidiano elemental” reflexiona sobre la figura del poeta y las características esenciales que, a juicio de ambas autoras, es necesario que éste posea; “Memoria del tiempo: Sophia, Aurora y la lectura de Ricardo Reis” se concentra en el análisis comparativo de la influencia que se reconoce del heterónimo de Pessoa en las autoras, ampliando el análisis intertextual a tres bandas (o a cuatro, si se tiene en cuenta la presencia de Horacio como denominador común); “*Carpe mare e ‘mar sem fim’*” analiza la importancia capital que tiene el espacio marítimo

para las dos autoras y es asimismo el capítulo reservado para meditar sobre las diversas significaciones que adopta el mar según las exigencias vitales o las intenciones poéticas de Sophia y Luque. Finalmente, el espacio de cierre titulado “Grecia fascina: conclusiones” recupera las ideas esenciales que se han trazado a lo largo de este capítulo y concluye con una consideración general sobre la influencia de Grecia en la vida y la poesía de las dos autoras.

4.3.2. ÍCARO Y LOS HILOS DE LINO DE LA PALABRA: POETAS Y POÉTICAS EN LO COTIDIANO ELEMENTAL

En el análisis de las resonancias de la poesía de Sophia de Mello en la obra de Aurora Luque es válida la reflexión que propone José Luís García Martín al hablar de la presencia de Pessoa en la poesía de algunos poetas españoles del siglo XX: “quizás resulte preferible hablar de conciencia, antes que de influencia” (García Martín, 1983: 171). Sólo existen dos referencias explícitas a Sophia en la obra de Luque: una de ellas se halla en un poema aparecido en su antología *Fabricación de las Islas* (2014) que se analizará en la sección final de este apartado; la otra, se incluye a modo de cita introductoria en el último poema de *Camaradas de Ícaro* (2003). El poema se titula “Camaradas de Ícaro (II)” y “en un claro guiño al mundo clásico, cierra todo el poemario en un círculo perfecto”¹⁰³ (Álvarez, 2009: 18):

¹⁰³ Recuérdese que el libro se inicia con el poema titulado “Camaradas de Ícaro (I)”. Concluye Josefa Álvarez: “Luque elige la estructura en anillo, muy del gusto de la poesía homérica y de los líricos griegos arcaicos [...] para dotar de una gran homogeneidad y coherencia al conjunto”. (Álvarez, 2009: 18)

CAMARADAS DE ÍCARO (II)

*Porque pertenezco a la estirpe de aquellos
que recorren el laberinto sin perder nunca
el hilo de lino de la palabra*

SOPHIA DE MELO

A veces cae un ícaro en cualquier
bahía o carretera. Baja girando, absorto
con sus descendimientos,
con la gracilidad de la caída.
Es ícaro y sabía
qué bisagras engarzan la carne con el cielo.
La intuición de ese vuelo que *deshace*
creció con los cimientos del cuerpo laberíntico,
aulló por sus pasillos.
Con el tiempo contienen nuestros huesos
traslaciones de sueños migratorios,
transferencias de vuelos;
contienen viejas alas refugiadas.

Limpió con muchas aguas sus sentidos,
fundió la cantidad convenida de cera,
puso en su propio aliento su secreto
de voluptuosidades depuradas.
En el mar le esperaba la belleza,
su séquito de insomnios.
(Luque, 2003: 70)

Luque recupera la figura de Ícaro como poeta incorporándose a una larga tradición que otorga a la figura del creador la clarividencia con la que acceder a un conocimiento ulterior. La realidad que el poeta alcanza sólo es asequible para los que desafían los límites de lo poéticamente establecido. En “Camaradas de Ícaro (I)” la meta que el Ícaro-poeta de Luque perseguía era “conocer la región/ en que los laberintos se destejen,/donde pueda el Deseo/ firmar un alto el fuego con la Muerte” (Luque, 2003: 9). Ese era el punto de partida del itinerario que el poeta-Ícaro recorre a lo largo del libro y que le llevará por el Leteo, el campo de Asfódelos, al encuentro del Cerbero y, finalmente, a caminar sobre la hierba del Elíseo¹⁰⁴. Al final del

¹⁰⁴ Luque escribe: “*Camaradas de Ícaro*, mi penúltimo poemario, fue concebido como un atlas del mundo subterráneo. Se distribuye en cuatro secciones: *El Leteo está contaminado*, *Pies mojados en campo de asfódelos*, *Los dientes de Cerbero* y

viaje, una vez que se comprende que la batalla contra la muerte estaba perdida de antemano, Luque deja caer a su Ícaro-poeta “absorto en sus descendimientos” aunque absorto de tragedia en su caída. El espacio último que se reserva a este Ícaro-poeta es el mar pero no entendido como metáfora de muerte (según se representa en el mito original) si no como el continente de la belleza que para Platón era, en palabras de Luque y, como ya se mencionó, “el puente entre lo divino y lo perceptible” (Luque, 2008b: 153). En “Camaradas de Ícaro (II)”, pues, el tono amargo del mito original desaparece y el poema se convierte en una secuencia narrativa-descriptiva que se concentra en la reflexión sobre el periplo que sigue el poeta en su proceso creador. Y precisamente eso es lo que interesa en relación a Sophia: las alas de Ícaro, además estar construidas “con las partículas doradas que flotan sobre las horas de placer, las briznas vívidas de los asombros de la infancia, las palabras ‘sacudidas por latidos’ o las palabras erosionadas” (Luque, 2008b: 32) están tejidas también con el hilo de lino de la palabra. La cita de Sophia contiene la quintaesencia de la identidad del poeta como parte integrante de una raza exclusiva y está extraída de “O Minotauro” ubicado en *Dual* (1972). El poema, complejo en su imaginario y en la sucesión de las secuencias, viene enunciado por una voz en primera persona que se afilia explícitamente “à raça daqueles que mergulham de olhos abertos/ E reconhecem o abismo pedra a pedra anémona a anémona flor a flor” (de Mello, 1999: 147-148). Esa raza, la de los poetas, se cifra en dos hechos básicos: la atenta mirada y el “(re)conocimiento” de la realidad natural en su totalidad y esencia.

La imagen que se perfila de la figura del poeta, representada en la identidad de la voz lírica que enuncia el poema, reside en la capacidad de captar la “solenidade das coisas” en un estado de gracia al que se llega con los “olhos abertos inteiramente acordada/ sem drogas e sem filtro”. El

La hierba del Elíseo. O sea: las impurezas de la memoria, la embestida del amor contra la muerte, los desgarros del fracaso y los homenajes a poetas camaradas” (Luque, 2008b: 32)

dominio total de sus sentidos y la percepción limpia de la realidad, permitirán al poeta no sólo recorrer el laberinto, sino poetizarlo. Precisamente, este es uno de los aspectos que señala Ribeiro Ferreira en su monográfico *Laberinto e Minotauro. Mito de ontem e hoje*: “[...] Sophia de Mello Breyner procura estar atenta, lúcida, para ver e ouvir –dois actos pelos quais se concretiza a actividade poética. Em sua opinião, o ‘poeta é un escutador’ e ‘fazer versos é estar atento’” (Ribeiro Ferreira, 2008: 81, 82).

Sophia y Luque coinciden en la necesidad de mantener los sentidos despiertos (recordemos un verso de “Camaradas de Ícaro II”: “limpió con muchas aguas sus sentidos” (Luque, 2003: 70) o la idea que comparte con Almuzara en una entrevista para la revista *Clarín* “el noventa por cierto de la poesía es claridad de pensamiento” (Almuzara, 2004: 46)) porque, tal como propugnaban las teorías platónicas, son el origen del conocimiento de la Belleza, abstracción última que persigue el poeta. Yendo incluso más allá y siguiendo las consideraciones de García Scramim

Na obra de Sophia há um apelo às sensações visuais e auditivas a través das quais se estabelece relação com a realidade criada pelas palavras. [...] O poeta é aquele que escuta os sons do mundo e, também, o silêncio ou os silêncios existentes no cosmos para em seguida dizê-los. Essa forma atenta de ouvir implica uma relação íntima com as coisas do mundo. Um mundo que se transporta até a consciência do poeta, ao mesmo tempo que o transporta também até sua íntima constituição material. Dessa forma, Sophia acredita que o mundo fala como o poeta, para que ele o saiba escutar e o entenda. O poeta deve estar atento ao mundo como forma de estar atento a si próprio. Deve escutar o mundo para poder falar. (Garcia Scramim, 2006: 73)

Además, existe en ambas la conciencia de que el poeta debe ser diligente en su tarea: para Aurora Luque el poeta es un “artesano de la palabra” (Luque, 2008b: 167), forma parte de un gremio de “extraños industriales” (Luque, 2008b: 15): “La primera acepción de industria remite al origen etimológico: habilidad o destreza para hacer algo. El poeta, compositor y fabricante, debe ser industrioso, diligente en su oficio” (Luque,

2008b: 167). Y de la misma idea proviene el título de su ensayo sobre poetas y poéticas titulado *Una extraña industria* (2008) en honor a Mallarmé. La diligencia del poeta en su oficio se concretiza, precisamente, en no perder el hilo de lino de la palabra. En su “Arte poética II” Sophia recurre igualmente a la imagen del artesano como mejor definición para el oficio de poeta:

É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação como uma matéria há apenas artesanato. É o artesanato que pede especialização, ciência, trabalho, tempo e uma estética. Todo poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem. (de Mello, 1999b: 95)

Unida a la pericia, para Luque es esencial el atrevimiento del poeta que necesita explorar espacios y usos aún desconocidos; recuérdese su contundente afirmación: “Ay del poeta que no haga suya la tentación de ir más allá, más alto, a las afueras –allí donde todavía no están los nombres fijados sobre las cosas” (Luque en Almuzara, 2004: 47). Destaca, pues, lo intrépido del personaje que se aventura a poetizar la realidad circundante representada en “El frescor de aluminio de los mares,/ el humo denso y verde de los prados,/ la ciudad reducida a cuentas de ámbar/ sobre un fondo oscurísimo [...]” (Luque, 2003: 9). Además de la insolencia necesaria, el Ícaro-poeta de Luque posee una característica especial que lo diferencia del resto de los mortales: se halla en él una “intuición” (“la intuición de ese vuelo” (Luque, 2003: 70) que “creció con los cimientos del cuerpo laberíntico” (Luque, 2003: 70) y “aulló por sus pasillos” (Luque, 2003: 70)). Justamente de esa intuición o “estado de gracia” que alcanza el poeta antes de la escritura habla Luque refiriéndose a Sophia:

Después llegó mi admirada Sophia de Mello y lo que susurró sobre el estado de excepción que precede a la escritura también me sirvió para describir el estado de hambre lectora: Algunas veces surge no un poema sino un deseo de escribir, un “estado de escritura” (um

“estado de escrita”). Hay una aguda sensación de plasticidad y un vacío, como en un escenario antes de entrar la bailarina. Y hay una especie de juego con lo desconocido, lo “no-dicho”, la posibilidad. El blanco del papel se vuelve hipnótico. (Luque, 2008b: 46)

El fragmento que Luque menciona forma parte de “Arte poética IV” incluida en la última sección del poemario *Dual* (1972) titulada “Em memória”. Sophia explica en esta cuarta poética las diferentes formas en que surge de sí el poema o se despierta en ella el ánimo creador. Esencialmente, Luque extrae de la poética la idea primaria de la creación para Sophia: el “estado de escritura”. Éste, a su vez, remite necesariamente al inicio del texto en que Pessoa viene mencionado: “Fernando Pessoa dizia: ‘Aconteceu-me um poema.’ A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste ‘acontecer’” (de Mello, 1999b: 166). La cita de Luque concluye así en Sophia: “Exemplo dessa maneira de escrever, texto que diz esta maneira de escrever, é o poema de *Coral*: Que poema, de entre todos os poemas, /Página em branco?” (de Mello, 1999b: 168).

No cabe duda, llegados a este punto, que las reflexiones metapoéticas en las dos autoras son abundantes en sus poemarios. Junto a un considerable número de poemas, las tres poéticas que Sophia incluye (en prosa) en sus libros de versos dejan al descubierto con meridiana claridad los entresijos de la componenda poética de la autora portuguesa. Luque, por su parte, parece evitar cualquier tipo de texto dogmático o “comprometedor” y prefiere que los hilos que tejen su ideal poético se infieran de los propios versos o de testimonios dispersos en tal o cual entrevista.

Un aspecto común de ambas poetisas que quisiera destacar es la dimensión real que rige los versos de Sophia y Aurora. Sophia escribe en su “Arte poética II”:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros,

aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. (de Mello, 1999b: 95)

Así puede comprobarse en la composición siguiente:

NO POEMA

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa
(de Mello, 1998: 116)

“O gesto claro da mão tocando a mesa” contiene sintetizado el principio sensorial que actúa como estímulo en el poema y representa la preferencia a poetizar lo cotidiano antes que lo extraordinario: el poder de la poesía consistirá en elevar el gesto simple de la mano tocando la mesa a un instante trascendente que permanezca para siempre registrado por la palabra. Para Luque, el inicio del poema parte igualmente de lo concreto y sensorial:

Cada vez soy más consciente de lo inviable que resulta intentar prescindir de una apoyatura sensorial, de un andamio casi siempre “visual” para el poema. Cuando pienso en alguno de mis poemas el primer acercamiento, aunque sea pasajero, es una percepción visual: una caja de fruta, un mar que hiere la vista, un hombre insomne (Luque en Palma, 1998: 23)

La poesía de lo cotidiano primordial necesariamente alcanza una dimensión abstracta antes de representarse en lo concreto de la palabra. De alguna manera, el poeta se convierte en un Adán nominador de realidades, regresando a un tiempo mítico en que no existiría ligazón alguna entre realidad y nombre:

A poesia parece, assim, procurar o caminho de regresso a um tempo primordial e mítico em que a palavra e o ser estariam ligados de modo absoluto. E todavia essa busca não implica ignorar a existência de uma fractura entre os nomes e as coisas, ou entre os sons e os sentidos. Implica, sim, a ousadia do que Agambem descreveu como “um olhar lançado sobre o abismo entre o significante e o significado, até ao «deus» que entre eles aparece. Sophia chamou a essa presença “A voz do poema imanente”. E a serenidade (tensa e resistente, não exactamente tranquila) da sua poesia parece decorrer do reconhecimento de ser sobre a própria fractura inerente à possibilidade de significação que a poesia lança um fio de sílabas, máxima expressão do humano desejo de “inseparação absoluta”. (Martelo, 2005: 67)

Y justamente el deseo de “inseparação absoluta” de la palabra y la conciencia del poeta se versifica en Luque en los siguientes términos:

DEL DESCIFRAR

I

FLUIR en la corriente sagrada de los versos
de una noche a otra noche
y ser atropellada, ser mordida
por la negra belleza que estalla en las palabras.
Y qué saturación sentir el aire
de otros mundos, la hoja que temblaba
en la lluvia con sol, los astros asomados
a la leve escritura,
un aroma olvidado de la infancia
o un placer sumergido
en las aguas más hondas de la vida:

carne que se entreviese
-erótico fulgor rosado y denso-
bajo el encaje oscuro del poema.
(Luque, 1990: 34)

La unión casi mística entre poeta y poesía que se reconoce en los versos de Luque y de Sophia justifica asimismo la reflexión sobre el desnudo del objeto amado. En esa línea, una imagen coincidente en un momento de la poesía de ambas es la muerte de la poesía o de su concretización, el poema. Sophia escribe en *Mar Novo* (1958):

A BELA E PURA

A bela e pura palavra Poesia
Tanto pelos caminhos se arrastou
Que alta noite a encontrei perdida
Num bordel onde um morto a assassinou
(de Mello, 1958: 54)

La degradación de la palabra Poesía de “bela e pura” hasta morir en un burdel como si fuera la víctima de una riña entre rufianes representa la reflexión del “maltrato”¹⁰⁵ al que el concepto de poesía parece haber estado sometido al pasar por manos cualesquiera sin conocimiento ni conciencia. Luque, por su parte, reflexiona precisamente sobre las manos por las que pasa la poesía concretada en el poema. Recuperando la reflexión inicial del capítulo sobre la responsabilidad y diligencia necesaria del poeta para con su obra, Aurora Luque activa el mecanismo sarcástico para mofarse de aquellos que no se toman en serio su labor de artesano. Si el poeta se desentiende de su obra, el fin de su poema es el mismo que el de la poesía-meretriz de Sophia: la muerte, aunque la diferencia reside en que en la composición de Luque el poema es el que decide por sí mismo poner fin a su existencia.

TERRAZA

[...]
el poeta se ausenta del poema y, entretanto,
toma café o el sol con los amigos,
baja un taxi hasta el mar y la metáfora
se desnuda delgada entre las olas.
-¿Prefieres la piscina? El poema no sufre
descarnado de ti; toma un vaso y ginebra,

¹⁰⁵ Recuerda el poema publicado en *O nome das coisas* titulado “A palavra” y cuyos en primeros tres versos se lee: Heraclito de Epheso diz:/ «O pior de todos os males seria/ A morte da palavra» (de Mello, 1999: 210). Igualmente, “E o poeta sente-a de novo em risco, porque muitos são os perigos que ameaçam a palavra. Vimos acima que um desses perigos se encontra no demagogo e no «seu capitalismo das palavras», ao fazer delas poder e jogo e ao transformá-las em moeda como qualquer mercadoria, como denuncia o poema “Com fúria e raiva”, de *O Nome das Coisas* (p. 32), datado de junho de 1974” (Ferreira, 2008a:)

sumerge tu inocencia, paladea
la tarde sin noticia,
sin mito, sin pasado, en la indolente
hamaca del silencio. De regreso,
tu poema te aguarda suicidado.
(Luque, 1990: 22)

4.3.4. MEMORIA DEL TIEMPO: SOPHIA, AURORA Y LA LECTURA DE RICARDO REIS

Analizadas las ideas esenciales que integran la figura del poeta y las líneas primordiales de sus poéticas, la presente sección se dedicará al análisis de un referente literario que las dos autoras comparten y al que ambas homenajean en momentos concretos de su producción: Fernando Pessoa. En las letras españolas, José Luis García Martín traza brevemente un panorama de la recepción, lecturas y revisiones de la obra pessoana. Desde que Pessoa y sus heterónimos fueron traducidos por primera vez por Rafael Morales y Joaquín Entrambasaguas en la década de los 40, su presencia en la poesía española ha ido progresivamente en aumento, alcanzando su momento más álgido en la década de los noventa y del 2000. La forma en que puede hallarse la influencia de Pessoa en España es diversa: desde la inclusión directa de sus versos, hasta la recreación del ejercicio heteronímico, pasando por la reescritura de los temas esenciales de su poesía siguiendo la óptica del Pessoa Ortónimo o de sus heterónimos más conocidos. García Martín señala como receptores esenciales de la obra pessoana en España a Gabriel Celaya, Félix Grande, Carlos Barral, Ángel Crespo, Antonio Martínez Carrión, Antonio Colinas, Leopoldo María Panero, Eloy Sánchez Rosillo, Jenaro Talens o Víctor Botas, entre otros.

Por su parte, la presencia de Pessoa en Sophia es asunto bien documentado¹⁰⁶. La crítica menciona la presencia de Pessoa Ortónimo, Álvaro de Campos o Ricardo Reis en diversos formatos e intenciones (como personaje poético, en cita explícita, como revisión de esquemas líricos, etc.). En este último caso, la redes y herencias que entran en juego no son unilaterales: implican, en la elección del heterónimo y el replanteamiento de su poética, la revisión igualmente de los referentes clásicos que son substanciales para Reis. Precisamente, en las *Páginas íntimas e de auto-interpretação* Ricardo Reis formula una tesis que coincidirá más tarde con la raíz esencial que nutre el imaginario poético tanto de Sophia como de Luque:

Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero. A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem propriamente, há novidade sem que haja essa relação. (Pessoa, 1975: 390,391)

Es Homero quien hace entender a Sophia la presencia de lo real y la objetividad de la mirada poética. En el discurso que la poeta pronunció con motivo del “Grande Prémio de Poesía da Sociedade Portuguesa de Escritores” en Julio de 1964 afirmó:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto frente do mar dentro do qual estava uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. (de Mello en Lourenço, 2005: 31)

Para Luque, Homero representa la esencia del viaje-conocimiento que le permite poner en práctica ese contacto con la presencia de las cosas

¹⁰⁶ Anoto dos referencias esenciales: *Sophia lê Pessoa* de FJB. Martinho (Porto, Persona, 1982) y “Sophia ‘escreve’ Pessoa” de A. Klobicka (*Colóquio Letras*, 140-141, 1996, pp. 157-176).

de que la hablaba Sophia. A Luque le interesa “el poeta que ve, que traduce las sensaciones del mundo, que viaja en sentido figurado y real, y da cuenta del exterior” (Luque en Almuzara, 2004: 45-46).

Más allá de la referencia concreta a Homero, la intención de Reis es reflexionar sobre la relación que todo escritor tiene con la tradición que lo precede (coetáneamente y en términos similares lo hacía entonces Eliott): la aportación novedosa de la poeta lo será según la forma en que la herencia literaria –reconocida o no- se incorpore en los versos. El aparato intertextual sobre el que reflexiona Reis propicia, pues, el análisis de los poemas de Sophia y Luque en una línea particular: ¿qué hay de novedad en estos dos planteamientos intertextuales? En el caso de Sophia, esencialmente, puede hablarse de una relectura de un tópico primordial en las Odas pessoanas: el *carpe diem*. En Luque, donde la estela de Horacio se presenta como resultado de una ampliación que pretende la conciliación total del tiempo con los anhelos de la existencia, la relectura del *carpe diem* está presente, aunque de forma indirecta. La intención primordial en su caso es analizar los diversos planos de ficción basados en el juego de la heteronimia.

En la obra de Sophia, existen dos poemas ubicados en su libro *Dual* (1972) en los que a través de una mimesis expresiva, se reproducen los patrones básicos de la poesía de Ricardo Reis. Se hallan en la tercera de las seis secciones en las que se divide el poemario, titulada “homenagem a Ricardo Reis” y es el primero de ellos el que interesa para el propósito de este estudio:

I
Não creias, Lídia, que nenhum estio
Por nós perdido possa regressar
Oferecendo a flor
Que adiámos colher.

Cada dia te é dado uma só vez
E no redondo círculo da noite
Não existe piedade
Para aquele que hesita.

Mais tarde será tarde e já é tarde.
O tempo apaga tudo menos esse
Longo indelével rasto
Que o não-vivido deixa.

Não creias na demora em que te medes.
Jamais se detém Kronos cujo passo
Vai sempre mais à frente
Do que o teu próprio passo.
(de Mello, 1999: 119)

A primera vista parece que Sophia repite esquemas y ritmos del repertorio pessoano pero en realidad y tal como indica Ferreira en su monográfico sobre la poesía de Sophia titulado *Atenta Antena*:

Sophia “fala” com Lídia num tom que só aparentemente é afim do de Ricardo Reis. Todo o vocabulário do poema – bem como a sua arquitectura estrófica – é devedor do léxico idiossincrásico de Ricardo Reis, não havendo, portanto, nenhum estranhamento vocabular; há, no entanto, uma espécie de “tom” particular que distingue radicalmente a voz de Sophia do modelo que pretende homenagear. Dirigindo-se a Lídia, a poetisa não faz um convite amoroso – verdadeiro ou falacioso – mas alerta uma mulher para os perigos de um discurso que amolece a vontade de agir. No fundo, os conselhos de Sophia tentam contrariar os propósitos de ataraxia voluntarista procurados por Ricardo Reis; por isso, o poema abre com um imperativo negativo que pretende atingir Lídia, o próprio sujeito lírico e, de forma pedagógica, o lêtor. [...] Sophia dirige-se a Lídia exortando-a a fazer do *carpe diem* não um projecto de vida lenificado pelo temor, mas uma imersão na corrente do rio. (Ferreira, 2001: 263,264)

Las cuatro estrofas del poema contienen condensada una exhortación para el disfrute del momento: el devenir del tiempo “cujo passo/ vai sempre mais à frente/ do que o teu próprio passo” marca el ritmo de una existencia en la que lo único que persiste es el incómodo e “indelével rasto” de lo no-vivido. La llamada a la acción deberá despertar a los que dudan e incorporarlos a la corriente de los días porque sólo en un contexto de activa decisión podrá lucharse contra “o redondo círculo da noite” y los veranos

perdidos que no regresarán. Sophia se desmarca en su planteamiento de la tesis de Ricardo Reis¹⁰⁷ quien, como acertadamente explica Tringali

Parece, à primeira vista, adoptar a postura horaciana. No entanto, nada mais falso, pois refuta completamente Horácio. Nega que valha a pena gozar o dia de hoje, pelo menos como pensa Horácio. Come feito explica: quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio (315), Colhido o fruto desaparece; e cai nunca sendo colhido (352). (Tringali: 1995: 49)

La observación de Tringali puede completarse con una aportación más de García Scramim, que incide sobre el concepto de actividad-pasividad en los términos que se anunciaban antes:

Reis acredita que não adianta fazer nada e que se deve esperar placidamente, sem envolvimento, a ocorrência desse fato. Sophia, por sua vez, acredita que o fato de se observar a vida dos outros sendo devorada pelo tempo é capaz de tornar o ser humano atento para isso e fazê-lo aproveitar a vida enquanto é tempo. Novamente, percebe-se a vontade de viver do eu-lírico em Sophia e a passividade do mesmo em Reis. (Garcia Scramim, 2006: 105)

Interesantemente, Luque parece situarse en una posición intermedia cuando reelabora el lugar común en su poema titulado "Tópico":

TÓPICO

YA no atrapes el día –no se deja,
no es tan fácil ser dueño del presente,
persistir en la dicha o detenerla
para el trámite mínimo
de asignarle palabras.
[...]
No corras tras el día. Si no lo acosas puede
que se tienda sumiso

¹⁰⁷ García Scramim sigue en su estudio la misma línea de interpretación: "O eu-lírico andreseniano permite que a voz do eu-lírico de Reis se manifeste, expondo seus pensamentos e ideais de vida, mas no momento seguinte exprime um pensamento diferente daquele manifestado por Reis" (Garcia Scramim, 2006: 103)

de noche en tu regazo.
(Luque, 1990: 23)

Como en Sophia, la reflexión sobre el tiempo en Luque acaba alcanzando también una dimensión metapoética. La intención última del sujeto en los versos es retener los momentos de plenitud para “el trámite mínimo/ de asignarle palabras”. La voz lírica se sitúa en un espacio de expectación frente al dinamismo de Sophia y la pasividad de Reis: el tiempo propicio para el disfrute el momento y la escritura no será, pues, el día (“que no se deja”) sino la noche, espacio al que se subordinará el momento diurno. El poder de la noche anuncia en el poema una actitud que Luque desarrollará por extenso en su tercer poemario y que la acompañará desde entonces a lo largo de su trayectoria. El *carpe diem* de Horacio se convierte en el *Carpe noctem* aunque la poeta

no pretendía en absoluto dar un vuelco sombrío a la invención del poeta de Venusia. No son mi patria ni las noches lúgubres ni las melancolías lunáticas. No trataba de formular una antítesis, sino una amplificación: frente a *carpe diem*, *carpe noctem* apunta a la mayor densidad poética, a la conciencia más intensa que tiene de sí el instante nocturno. Se trata de participar de la misma “estética de dilatación del presente” que inaugurara Horacio para la poesía. (Luque, 2008b: 23)

Precisamente Luque concreta su homenaje a Pessoa en un poema de *Carpe noctem* (1994) titulado “HETERONIMIA” y que versa así:

«Temo, Lída, o destino» Quiero ser
esta noche heterónima de Reis.

De dioses descuidados y disueltos
seduce la conciencia de nacer.

De metapoésia y metamuerte
estallan los poemas y la fe.
(Luque, 1994: 51)

Luque concentra su homenaje, como ya se anunció en líneas anteriores, en el ejercicio de la heteronimia y de nuevo en la reflexión metapoética. La almeriense explicita el deseo de ser “esta noche heterónima de Reis” estableciendo una superposición de planos ficticios (añádase a la lista de “metapoesía” y “metamuerte”, la “metaficción”) que propician la reflexión sobre la propia identidad poética y vital. Se trata aquí de verse representado en la voz de un poeta (Reis) que lo es ya a su vez de dos poetas, uno en el plano de lo real (Pessoa) y otro en la dimensión de lo ficticio (Horacio). El tercer nivel de ficcionalidad que diseña Luque la une, pues, a dos tradiciones básicas: la clásica del heterónimo (unida a su vez a la estela horaciana) y la moderna de Pessoa. El mismo análisis ficcional podría aplicarse al poema ya analizado de Sophia. Con el fin de situar la intertextualidad explícita en el conjunto de la obra Pessoa, transcribo a continuación la Oda XI de Ricardo Reis, al que pertenece el primer verso del poema de Luque:

Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
Em qualquer hora pode suceder-nos
O que nos tudo mude.
Fora do conhecido e estranho o passo
Que próprio damos. Graves numes guardam
As lindas do que é uso.
Não somos deuses; cegos, receemos,
E a parca dada vida anteponhamos
À novidade, abismo.
(Pessoa, 1994: 159)

Sophia se deja influir igualmente por la Oda XI y reproduce en la estrofa final de uno de los poemas incluidos en la sección-homenaje a Ricardo Reis los versos siguientes:

Alheio o passo em tão perdida estrada
Vive, sem seres ele, o teu destino,
Inflexível assiste
À tua própria ausência.
(de Mello, 1998: 23)

Tanto Luque como Sophia ponen en práctica un ejercicio intertextual activando mecanismos referenciales muy parecidos desde el inicio. Para empezar, ambas explicitan bien en el título (“Homenagem a Ricardo Reis” en Sophia) bien a lo largo del poema (“Quiero ser esta noche heterónima de Reis” en Luque) una primera vinculación con el poeta heterónimo de Pessoa. En un segundo paso intertextual debe considerarse la mención de Lidia¹⁰⁸; en Sophia, aparece como una interlocutora compartida (ella recupera a la Lidia de Reis como Reis lo hizo con la de Horacio) y en Luque como la clave primera para situar el ejercicio intertextual. Como puede comprobarse, no sólo Luque tiene en mente la oda de Ricardo Reis: así lo demuestra la presencia de la divinidad en el poema I de Sophia. La poeta portuguesa sitúa a los dioses –como Pessoa- en su último terceto para que quede en el lector la presencia de lo sobrenatural como agente perceptible a los ojos de los hombres (de los poetas y su mirada atenta) y como símbolo de que son los dioses los que tienen en última instancia el poder para controlar el tiempo y el destino. Luque, que los sitúa en el ecuador del poema, quiere hacerlos actuar como bisagra entre el deseo concreto de poesía e identidad (ser heterónima de Reis, concretado en el primer pareado) y la resolución abstracta de la poesía (o los materiales de los que estallan “los poemas y la fe”, mencionados en el último terceto). En cualquier caso, a Luque y a Sophia las une un planteamiento que en esencia dista de la propuesta pessoana pero a la que se mantienen unidas por la herencia clásica que los tres comparten y la propuesta de modernidad que nace de tal vínculo:

enquanto Sophia é poeta que se ocupa das coisas concretas, Reis é poeta da imaginação e do não-ser. Essa escolha é por si só indicativa de posicionamentos diferentes. A poesia de Sophia insurge de uma atenção meticulosa ao mundo exterior, de um radical amor à vida e da crença numa unidade primordial de todas

¹⁰⁸ Para un análisis detallado sobre Lúdia y sus “diferentes voces” vease el artículo de António Manuel Ferreira “As Vozes de Lúdia” (*Ágora. Estudos clássicos em debate*, 3, 2001, pp. 247, 268)

as coisas. A poesia de Reis vem de um profundo pesar pela consciência da finitude e do sentimento de falta de sentido da vida, o que gera uma recusa de envolvimento com as coisas do mundo e com os homens (García Scramim, 2006: 111)

4.3.5. CARPE MARE Y “MAR SEM FIM”

La inquietud que provoca en las poetas el paso del tiempo y sus consecuencias convive en ellas con espacios de plenitud que funcionan a modo de reductos en los que mantenerse a salvo del miedo o el sufrimiento que causan los instantes ya irrecuperables. Un espacio elemental en ese sentido es el mar.

“Mar sonoro. Mar sem fundo. Mar sem fim” es uno de los versos más célebres de Sophia y representa esencialmente el significado del mar en la poeta¹⁰⁹: un espacio sin límites o confines, “um milagre criado só para mim”. La percepción íntima del mar como origen y destino, como espacio para la vida y para la libertad (piénsese en “Liberdade” de *Mar Novo*, por ejemplo) es una idea igualmente aplicable a la poesía de Luque. El mar, elemento polisémico, suele representar el deseo y los momentos de plenitud.

II

NO sé si te parezca paradoja
pero quizá no mienta si declaro
la inmensa inteligencia del deseo:
las lentas odiseas por tu cuerpo
en el sabio navío de la búsqueda
en todos los senderos tan exacto,
propicio a saturar, con islas encendidas,
las nostalgias antiguas.

¹⁰⁹ Siguiendo la propuesta de Langrouva en su artículo sobre Sophia y el mar, éste puede reconocerse desde tres perspectivas (o “núcleos”, respetando su terminología): “do mar como Identidade, Liberdade e Reino; à catábase marinha do sujeito lírico; à Topologia Insular, Nostalgia da Epopeia e Poética da Viagem” (Langrouva, 2002: 3).

Azuloscuro y sabio es el deseo,
lira que desde lejos obligase a la danza,
a componer un himno de latidos:
la sola inteligencia de vivir
en deseo perpetuo de naufragio
(Luque, 1990: 59)

Es para ambas poetisas un espacio reconfortante y poéticamente una de las imágenes más fructíferas en sus poemarios. Junto con la incorporación de la tradición clásica, el espacio marítimo es la conexión principal entre las dos poetisas y en los dos casos viene ya representado en el título de algunos de sus poemarios: *Día Do Mar* (1947), *Coral* (1950), *Mar Novo* (1958), *Navegações* (1983), *Búzio de Cós* (1997) en Sophia o *Carpe Mare* (1996), *Portuaria* (2002) y *Fabricación de las islas* (2014) en Aurora Luque. En realidad, el mar que ambas poetizan está aderezado con ingredientes de la tradición literaria: son mares propios pero contruidos a partir de las herencias culturales y poéticas que ha ido recibiendo. Aurora Luque en su ensayo “Hacerse a la mar” (incluido en un volumen con artículos sobre poetisas y poéticas llamado *Una extraña industria*) reflexiona acerca de la presencia del espacio marítimo en la literatura y una de sus consideraciones iniciales es igualmente aplicable a sí misma y a Sophia: “el mar de los poetisas está elaborado con las páginas anteriores que hablaban sobre el mar, de un mar aprendido y gozado en otras páginas precedentes” (Luque, 2008b). Luque continúa su reflexión en estos términos: “Mis preferencias espontáneas se orientarían a hablar del mar de otros poetisas: preferiría, por ejemplo contarles [...] sobre el MAR con mayúsculas, del proto-mar, o sea, del mar de Homero” (Luque, 2008b).

Un elemento coincidente entre ambas poetisas es la relación de privacidad o exclusividad que establecen con el espacio marino: Luque escribe: “La costa extrema y tersa./ Habré de ir sola igual que vine sola./[...] La visión y la cláusula,/ la copa que querré libar sobre la arena/ me las dará ese mar,/ seco en su centro extraño,/ con un rumor de amante mitológico”

(Luque, 2008a: 75). La reciprocidad silenciosa que se establece entre las olas y la voz poética tiene una finalidad gnoseológica (el mar proveerá al sujeto con “la visión y la cláusula”) pero también, en última instancia, concupiscente: precisamente el mar representa para la Luque la fusión de conocimiento y placer, como ha podido comprobarse en el poema anteriormente transcrito.

En Sophia, la intimidad con el espacio marino se versifica en reiteradas ocasiones: “Há muito que deixei aquela praia/ de grandes areias e grandes vagas/ mas sou eu ainda quem na brisa respira/ e é por mim que espera cintilando a maré vasa” o “Eu estava só com a areia e com a espuma/do mar que cantava só p’ra mim” y en esencia representa la fusión de la identidad de la voz poética con el mar¹¹⁰. No en vano defiende Luque que “Creemos hablar del mar y estamos hablando de sus miradores”¹¹¹ (Luque, 2008b: 207), esto es –en este caso- de las poetas. También, como se mencionó en Luque, Sophia recibe del mar el conocimiento quizá para otros vetado:

HORA

[...]
Desligadas dos círculos funestos
das mentiras alheias,
finalmente solitárias,
As minhas mãos estão cheias
de expectativa e de segredos
como os negros arvoredos
que baloioçam na noite murmurando.

¹¹⁰ Recuérdese asimismo el conocido “Mar/ Metade da minha alma é feita de maresia” (de Mello, 1998, 18)

¹¹¹ García Scramim plantea en términos similares la relación de Sophia con el mundo: “[...] pode-se dizer que o homem espelha o mundo, ou seja, o mundo se vê a través do indivíduo, e o mundo espelha o homem, que consegue enxergar-se por meio do mundo” (García Scramim, 2006: 74). Luque propone la unión de la identidad del poeta con el al mar en varias ocasiones: primero con unos versos de Vicente Aleixandre (“Alexandre indica una ubicación para el poeta: cerca del mar”) (Luque, 2008b: 208) y más tarde recurriendo al símil del poeta-pescador: “Un poeta es un pescador. A veces conocemos todo lo que sus redes han ido arrastrando y recogiendo del mar, y sabemos de qué puerto ha salido y qué mares desea cruzar”. (Luque, 2008b: 209))

Ao longe por mim oiço chamando
A voz das coisas que eu sei amar.

E de novo caminho para o mar.
(de Mello, 1974: 59)

En el poema se crean dos espacios dicotómicos cuya finalidad es presentar estados de ánimo en conflicto: el lugar de donde procede la voz poética está vinculado a los “círculos funestos” y a las “mentiras alheias” ambos aspectos irreconciliables con la dimensión impoluta del espacio marítimo. Sin embargo, los instintos íntimos de la voz poética la dirigen hacia el mar que es el lugar al que verdaderamente el sujeto pertenece, allí donde se encuentra “a voz das coisas que eu seir amar”. La fusión del poeta con el mar propicia el intercambio de cualidades entre ambos, de manera que “a poesia, como o seu ritmo e medida, determina e explica a ordem e a harmonia do mar” (Ferrerira, 2008a: 54):

IR BEBER-TE

Ir beber-te num navio de altos mastros
No mar alto
Ó grande noite alucinada e pura,
Brilhante e escura,
Bordada de astros.

Para ti sobe a minha inquietação e sobressalto,
O meu caos, desilusão e agonia,
Pois trazes nos teus dedos
A sombra, o silêncio e os segredos,
A perfeição, a pureza e a harmonia
(de Mello, 1999: 30)

El mar y la poesía son ventanas al mundo¹¹² en tanto en cuanto representan lo natural y el verbo primero: el conocimiento de lo primitivo

¹¹² Ya se ha mencionado el relato del primer recuerdo de Sophia: la manzana roja sobre la mesa y la ventana al mar. Luque escribe en su artículo “El mar color de Sherry: los poetas andaluces y el mar”: La casa tiene una doble balconada contrapuesta: una mira hacia oriente u la otra hacia el ocaso. Muy pocos poetas

permite el conocimiento de uno mismo. Al mar, pues, en su proceso de personificación, se le otorga voz y ritmo y poética. En esos términos, Luque plantea una cuestión que debe, por justicia a la voz que cada poeta otorga a su mar, quedar sin respuesta:

Te preguntaste a veces
qué voz tendría el mar si escribiese poemas,
si la desordenada exaltación que produce en los
 hombres
habitara en su centro
y tuviese palabras prendidas en sus olas
y estrofas en su libro de mareas
(Luque, 1996: 7)

4.3.6. GRECIA FASCINA: CONCLUSIONES

A lo largo esta sección se han analizado puntos coincidentes entre la labor poética de Sophia y la de Aurora Luque y, posiblemente, el rasgo más distintivo de ambas poetas es la elección meditada de las imágenes y elementos que configuran el espacio lírico y que responden a un equilibrio y a una precisión que recuerda a los clásicos. Como ha podido comprobarse, la estela de la tradición griega ha actuado de trasfondo a lo largo de las páginas y ha resultado ser, en última instancia, el lugar del que

andaluces han escrito de espaldas al mar: en todos hay una mirada marina, una ventana para la incorporación de lo marítimo; el mar es un repertorio vivo e incesante en su calidad de frontera u horizonte [...] (Luque, 2008b). Y una anécdota más: la ventana al mar quizá recuerde el poema de Drummond de Andrade. Precisamente, en un artículo que Luque publicó en el Diario Sur hace referencia a él, a propósito de una recomendación musical también vinculada a Sophia: "Escucho una y otra vez 'Mar de Sophia', último disco de la maravillosa María Bethania, hermana de Caetano Veloso, un disco sobre el mar, entreverado de versos de Sophia de Mello, mi admirada poeta portuguesa [...]. Me quedo con tres temas: el dedicado al 'marujo' portugués [...]; el saudosísimo 'Floresta de Amazonas', de Heitor Villa Lobos; o el basado en el poema de Drummond de Andrade: «El mundo es grande y cabe/ en esta ventana sobre el mar. /El mar es grande y cabe / en la cama y el colchón de amar. /El amor es grande y cabe / en el breve espacio del besar» Una manera de meter el mar en casa, de -traducido en voz y música- regalárnoslo. (Luque, 2007b)

todo parte o a lo que todo llega: el poeta, artesano de la palabra, viene representado por personajes mitológicos que bien encarnan el punto de *hybris* necesario para alcanzar una dimensión ulterior del momento poético (Ícaro) o bien insisten en la idea de la diligencia del poeta en su oficio y en la precisión necesaria para desenmarañar la realidad confusa por la que el poeta se encuentra circundado (Ariadna)¹¹³.

El poeta, además, es receptor de diversas tradiciones que en lecturas repetidas han ido configurando su médula poética. Ricardo Reis, se ha visto, es un referente compartido para Sophia y Luque y remite de nuevo a la filiación clásica común en ambas. La intertextualidad con Reis acaba indirectamente convirtiéndose en una reflexión sobre Horacio y la forma en que las poetas reinterpretan el *carpe diem*, el paso del tiempo o el desgarramiento por la imposibilidad de recuperar los momentos dichosos del pasado que podrían vincularse asimismo con el “epicureísmo triste” de Ricardo Reis y las respectivas reelaboraciones de las poetas donde la memoria actúa como recipiente de los momentos felices de la existencia y como mecanismo para encontrar la dicha en el instante presente.

Por otra parte, el análisis del espacio marítimo ha significado la inmersión en la identidad poética de las autoras en tanto en cuanto el mar es para ellas forma de identificación, autorrepresentación o atributo de lo íntimo. La fusión con los elementos naturales y acuáticos metaforizan momentos de plenitud y libertad, donde el tiempo se rige por leyes diferentes, sólo válidas para el sujeto poético y el mar:

LIBERDADE

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterrumpidamente,

¹¹³ “A Antiguidade Clássica é um tema caro à obra de Sophia e representa uma referência de harmonia e perfeição que não se encontra no mundo caótico e confuso no qual ela se insere”. (Garcia Scramim, 2006: 74)

Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade
(de Mello, 1998: 60)

Así, en ambas poetas, poesía y vida entrelazan sus hilos y configuran lugares comunes que son al mismo tiempo espacios poéticos y espacios vitales. Un ejemplo más de ello se demuestra en un poema de reciente aparición que Aurora Luque dedicó a Sophia y que se adjuntó a una petición oficial a la Real Academia de la Lengua para que incluyera en su diccionario la palabra “gaviera”:

La palabra *gaviera**

Para entender lo que es una gaviera
hay que ponerse dentro de Sophia.
Ella pasa a menudo de poniente a levante
unas veces ociosa entre delfines,
otras en un radiante hidropedal.
Monologa o dialoga con Fernando
o entona su salmodia soledada.
Pone a Grecia su proa, porque se sabe cíclada,
una isla desgajada que se incrustó en Oporto.
Hay que saber pulir el horizonte,
mantenerlo muy terso, anotar los destellos
homéricos, muy raros, que aún crepitan,
alzar a los Ulises africanos y atender los aullidos
de libertad del mar.

Para explicar lo que es una gaviera
hay que usar las palabras
marinas de Sophia.

*Poema que acompañará a la petición dirigida a la RAE para que la palabra *gaviera* figure en su diccionario.
(Luque, 2014: 132)

La propuesta fue promovida por la recientemente fallecida Ana Santos Payán, fundadora en 2004 junto a Pedro J. Miguel de El Gaviero Ediciones y conocida en el gremio por su activa implicación en proyectos sin precedentes en el mundo editorial peninsular y su compromiso con la

nueva poesía. En la plataforma online habilitada para la recogida de firmas, se leía lo siguiente:

Gaviero significa: Marinero a cuyo cuidado está la gavia y el registrar cuanto se pueda ver desde ella.

En primer lugar, suponemos que si hay marineras, también puede haber gavieras, pero la propuesta alude a cierto sentido figurado por el que los términos gaviero/gaviera se refieren a las personas que siempre buscan el horizonte, es decir, que muestran una actitud creativa, innovadora e inconformista.

El homenaje que Luque rinde a Sophia con la escritura de “La palabra *gaviera*” se articula en torno a la admiración que la almeriense profesa a los diversos aspectos de la poesía de de Mello sugeridos hasta ahora. Dos espacios especialmente queridos en la poesía de ambas se sugieren el poema: la playa y las islas. Para Sophia “a praia é lugar privilegiado, porque, como ponto de encontro do mar com a terra, simboliza um espaço de transformação, de união e comunhão, de conhecimento e verdade” (Ferreira, 2008a: 53); para Luque, las reflexiones junto al litoral pueden desembocar en imágenes donde la belleza del mar profundo contraste con el maltrato y degradación de la costa: “piel tomando contacto/ con el vientre de arena de la orilla/ *Ambré Socaire, Delial*: los mares del verano/ huelen a droguería” (Luque, 2008a: 76) o bien representar la complicidad entre los bañistas y el espacio marítimo: “Olor a mar templado/ y la pereza cómplice/ de olas y bañistas: era propicio hundirse/ en esas lentejuelas soleadas del agua” (Luque, 1994: 9). En cuanto a las islas, siguiendo a Langrouva: “a idiosincrasia poética insular de Sophia corrobora e adensa a luminosidade, a ampliado e a liberdade” y representan “novas dimensões e vivências globalmente libertadoras que convergem [...] na expressão da alegria de estar vivo e no fulgor da vida, mais liberta da sombra, da nostalgia e da melancolia” (Langrouva, 2002: 16) mientras que Luque explica por sí misma la fascinación que le siente por las islas: “Tanto

o más que el propio mar nos importan las islas, el litoral y sus faros o los barcos y buques que lo surcan. Si cada poeta, en sus poemas o en su imaginación, cuenta con uno o más recintos míticos, los míos desde luego son casi todos *islas*. [...] Tengo, pues, que confesarme *islómana*" (Luque, 2008b: 40). Además de identificarlo como uno de sus espacios predilectos, Luque recupera la noción de isla para definir a poetas que reúnen en su planteamiento poético el trato exquisito de la palabra y una voz lírica incomparable que las aísla de las tendencias literarias de su época: así lo hace con Sophia y con Emily Dickinson, por ejemplo. En cualquier caso, los horizontes poéticos de la portuguesa, siempre identificables con el aroma del salitre, llegan a Luque a través de las palabras renovadas, catalejos nuevos con los que desafiar los horizontes aún desconocidos.

Antes de concluir quiero mencionar dos composiciones más, muy parecidas en tono e intención, que representan la conjunción última de los tres motivos que se han analizado a lo largo de estas páginas.

BIOGRAFIA

Tive amigos que morriam, amigos que partiam
Outros quebravam o seu rosto contra o tempo.
Odiei o que era fácil
Procurei-me na luz, no mar, no vento.
(de Mello, 1998: 73)

En palabras de Ferreira, en el poema se representa "a consciência, nitidamente expressa, de que o mergulho na natureza –luz, mar, vento- leva ao conhecimento da própria identidade" (Ferreira, 2008a: 48), una idea que repite en otras composiciones como "Eu me perdi" de *Geografia* donde en el primer verso de la última estrofa Sophia escribe: "Eu me busquei no vento e me encontrei no mar" (de Mello, 1999: 21). Luque prefiere titular su poema "Epitafio" en lugar de "Biografía":

EPITAFIO

[...]

He creído en los mitos y he creído en el mar.
Me gustaron la Garbo y los rosales de Pestum,
amé a Gregory Peck todo un verano
y preferí Estrabón a Marco Aurelio.
(Luque, 1998: 45)

Para Aurora, en los clásicos se halla el conocimiento primitivo y esencial que no caduca con el paso del tiempo. Según ella, los clásicos siguen siendo hoy tan válidos como lo fueron en su momento porque en ellos viene condensada la lucidez del pensamiento: “La lejanía temporal no tiene por qué convertir el pasado en un territorio exótico. Los griegos seguimos siendo nosotros. Si la gente leyera a Tucídides comprobaría con qué lucidez se analizaban hace 2400 años los mecanismos de una democracia imperialista” (Luque en Palma, 1998: 23, 24). Por su parte, en el acercamiento de Sophia a los griegos encuentra Luque un punto más de atracción hacia la obra de la poeta portuguesa. El hecho se concreta de una forma real: la poeta almeriense promovió la publicación en España de una antología de Sophia que reunía sus poemas de temática griega y que llevó por título *Antología griega*¹¹⁴. Ella misma lo explica en una entrevista: “Sophia de Mello me gusta mucho. De hecho, fue en Málaga donde apareció la primera antología independiente de sus versos en España antes de final de siglo (en 1999, en traducción de Carlos Clementson), y me llena de orgullo poder decir que yo estuve detrás de ella” (Luque, 2005).

Grecia es, pues, para ambas, espacio de plenitud y conocimiento; patria poética y refugio intelectual. Según Ferreira,

¹¹⁴ Fue publicada en 1999 en Málaga por Miguel Gómez Ediciones. Lo menciona en *Una extraña industria* (2008): “mi homenaje fue editar en Málaga sus poemas más griegos, en la primera edición exenta que se hizo de ella en nuestro país.” (Luque, 2008b: 35)

Para Sophia, Grecia se perfila con diversas intenciones: “é patria e espaço de encontro e de reposição da liberdade” (Ferreira, 2008a: 83), “como espaço do renacer e ressurgir do verdadeiro ser do homem” (Ferreira, 2008a: 84) y finalmente com “lugar privilegiado em que o mal é exposto à claridade, à luz da verdade e da frontalidade do exterior” (Ferreira, 2008a: 86).

Ella misma lo explica en una de las bellísimas cartas que intercambió con Jorge de Sena: “De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia ‘o primeiro dia inteiro e puro –banhando os horizontes de louvor’, encontrei un mundo en que eu já não ousava acreditar” (de Mello, 2006: 70). Luque, por su parte, confiesa en uno de sus poemas más célebres, titulado “Gel”, la dependencia que “de por vida” la unirá a la patria helénica:

Me punza una emoción tan anacrónica,
un penoso latir, hondo y absurdo,
por ese mar. Por ese sólo mar. Busco una dosis
de mares sucedáneos.
Cómo podría desintoxicarme.
Dependo de por vida
de una droga. De Grecia.
(Luque, 1994: 15)

Así queda establecida la unión básica entre estas dos poéticas ibéricas, que hallan en Grecia y el mar el conocimiento inédito de la realidad, la clave que rige el tiempo en la poesía y en la vida y, finalmente, el alivio de haber encontrado el hogar justo donde entender, en esencia, la atmósfera primitiva que rige aún la presencia de las cosas.

4.4. “LOS OJOS HÚMEDOS DE INGRID”: POESÍA Y CINE

4.4.1. LA MÚLTIPLE ALIANZA: CINE Y VERSOS (O DE LA CINEMATOGRAFÍA COMO INSPIRACIÓN POÉTICA)

El estudio de la relación entre el cine y la poesía ha suscitado un especial interés en las últimas décadas. Muestra de ello es la variedad de iniciativas editoriales –hablo únicamente en el ámbito peninsular- que han servido para sistematizar un número considerable de referencias dispersas. Cito ahora tan solo cuatro títulos (todos publicados después del 2000 y desde mi punto de vista, los más exquisitos de entre la diversa oferta): dos números monográficos de la Revista *Litoral*, “La poesía del cine. De los orígenes a los años 30” (Málaga 2003) y “La poesía del cine. Los poetas del cine” (Málaga 2003); y dos antologías: *Viento de cine* (Madrid, Hiperión, 2002) a cargo de José María Conget y *La dolce vita. Poesía y cine. Antología* (Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2010), responsabilidad de Francisco Ruíz Noguera. En los cuatro casos un hecho bien documentado queda patente: la fascinación que el cine y sus mitos ha ejercido en la sensibilidad de los poetas españoles peninsulares desde su nacimiento de mano de los Lumière a finales del XIX. De las Vanguardias hasta los jóvenes del panorama actual, la mirada al cine ha suministrado a los poetas un fértil catálogo de imágenes para la construcción simbólica de su universo literario. A este respecto, Carmen Peña Ardid escribe en su artículo “El interrogante poético del cine” que

casi desde los orígenes del cine y a lo largo de todo el período mudo, las nuevas imágenes aparecieron a los ojos de muchos escritores y artistas como una nueva forma de poesía, aunque sólo fuese –y ya era bastante- por su poder de extrañamiento de lo real o por esa ambivalencia de sueño y realidad que las asimilaba al orden de lo imaginario y parecía borrar la separación dolorosa que el pensamiento racional habría operado entre el hombre y el mundo exterior (Peña Ardid, 1996: 14)

La línea poco definida que separa “sueño y realidad” es un denominador común entre los poemas que incorporan referencias cinematográficas, especialmente aquellos dedicados a las estrellas del celuloide. En las generaciones posteriores a las de principios de siglo, el recuso al mito de la época dorada de Hollywood sirve para acreditar un magisterio cinematográfico basado en la integración del personaje ficcional en el espacio intermedio que une la realidad con la ensoñación, “cuando creíamos todas las mentiras/ que aún no sabíamos inventar,/ a oscuras, pegados a la pantalla/ que nos abría la vida” (Navales en Conget, 2002: 373). En efecto, los mitos del cine pasaron a formar parte de un imaginario artístico compartido desde la creación del *Star System* Hollywodiense en la segunda década del siglo XX. La llamada “fábrica de estrellas”¹¹⁵ supo generar una serie de identidades icónicas que, manteniendo el balance justo entre el individualismo y el arquetipo, fascinaron (aún hoy lo hacen) a un público necesitado de ídolos¹¹⁶. Humphrey Bogart, Greta Garbo o Marlene Dietrich forman parte de la nómina de honor y son iconos que precedieron a otros de igual valía como James Dean o Marilyn Monroe. Todos ellos, por establecer modelos de comportamiento inmediatamente reconocibles llegaron a alcanzar incluso el estatus de categoría moral y la presencia de estos favoritos en los versos delata las apetencias íntimas de los poetas y su

¹¹⁵ Para más información sobre el entramado económico, el fenómeno social o el análisis del *Star System* desde una perspectiva de la recepción y el consumo, véase *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America* de Richard deCordova (Champaign, University of Illinois Press, 2001), *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities* de Paul McDonald (London, Wallflower, 2000), *Hollywood left and right: how Movie Stars shaped American Politics* de Steven J. Ross (Oxford, Oxford University Press, 2011), *Hollywood Glamour, 1924-1956* (Wisconsin, University of Wisconsin-Madison Press, 1987) volumen que resultó de la muestra de retratos y fotografías de los actores y actrices expuestos en el Elvehjem Museum of Art entre el 29 de agosto y el 25 de Octubre de 1987.

¹¹⁶ Jesús Lizano escribe en “Lloraremos La Metro Goldin Mayer” como homenaje a la muerte de Bette Davis: [...] No te mueras aún, hermana Greta/ el otro firmamento está muy lejos,/ su imagen no es nuestra imagen./ No son astros como nosotros,/ no son –eso somos-/ mundo demonio y carne./ ¡Esperad, Gina, Marlon, Marcelo,/ Ugo Tonachi!/ ¡Nos quedaremos sin héroes nuevos! [...] (Lizano en Conguet, 2002: 311)

mundo. Conget en su *Viento de cine* traza un panorama general sobre el interés pendular que el cine ha despertado en los grupos poéticos y de qué forma su núcleo instituía la naturaleza de tal relación. Señala, por ejemplo

la abundancia de versos fílmicos durante el período de las vanguardias y la escasez, lindando la miseria, en la etapa que abarca la Guerra Civil hasta 1960. Quien fuera principal editor del grupo poético de los 50, Carlos Barral, que personalmente detestaba el cine [...], publicó en 1970 la antología *Nueve novísimos*, de José María Castellet, que se convirtió de inmediato en emblema de una sensibilidad poética que en el cine volvía a encontrar un manantial inagotable de estímulos culturales y sentimentales. Desde entonces el cine ya no ha desaparecido de la poesía española y, aunque hay poetas importantes que no se han acercado (literariamente) a las pantallas, se encuentran otros que han dedicado libros enteros o extensas secciones de sus poemarios a las vivencias en las salas oscuras. (Conget, 2002: 14,15)

Aurora Luque se sitúa en una generación de escritores, la de los 90¹¹⁷, donde la recuperación de lo clásico grecolatino convive sin conflictos con la era Internet y la conciencia del dominio de las nuevas tecnologías. En un coloquio que la poeta mantuvo con los alumnos de la Universidad de Massachusetts Amherst el 5 de noviembre de 2013, afirmó que no se consideraba especialmente cinéfila pero que “los símbolos del cine” le habían servido como “arsenal, como caja de herramientas” para trasladar a la poesía su repertorio de experiencias vitales, de aspiraciones y de deseos incumplidos. “El cine marca nuestra vida”, concluyó después de repasar brevemente sus lugares predilectos en la historia del séptimo arte: Bogart, Ingrid Bergman, Ingmar Bergman o los besos del cine. Lo cierto es, sin embargo, que su interés por lo fílmico no se limita a lo que éste puede añadir de fabulístico a la poesía. Como editora, publicó en 2011 un volumen en colaboración con Juan Antonio Vigar titulado *Mira el cine que*

¹¹⁷ Puede consultarse d’Ors, Miguel (2006): “Notas sobre poética española de los años 80 y 90”, *Rilce* 22.2, pp. 203-222

yo veo¹¹⁸ y el año anterior impulsó la publicación del ya mencionado volumen de Ruíz Noguera *La dulce vida* cuando era directora del Centro Cultural Generación del 27 en Málaga. *Mira el cine que yo veo* es un recopilatorio de textos en los que diversos personajes de la cultura malagueña –entre ellos numerosos poetas- examinan brevemente su película predilecta de la historia del cine¹¹⁹. La aportación de Luque al volumen –eligió para su comentario *Las Troyanas* (1971) de Michael Cacoyannis- es paradigmática puesto que contiene una de las aproximaciones básicas a la incorporación del cine en su poesía (y, en realidad, uno de los motores esenciales de su obra): la presencia de la Grecia Clásica en el mundo moderno. En este sentido es aplicable a sí misma una nota que Luque escribió hablando de la poesía de un coetáneo suyo, José Antonio González Iglesias: “Gran parte de la eficacia y del aliento novedoso [...] surge de una bien dosificada mezcla de mitologías. Dos caudales aportan sus muy diversas aguas: los mitos grecolatinos y los mitos contemporáneos; entre estos, además del cine, el contrapunto de los mitos menores de la publicidad” (Luque, 2008b: 229). Publicidad y cine son en efecto fuentes de inspiración de la almeriense en el intento de asegurar los vínculos entre su engranaje poético, sus referentes culturales -de variada y desigual procedencia- y la íntima expresión de los afectos trasvasados al poema. Unas veces como modelo al que se aspira y otras como ejemplo *ex contrario* del que huir, los referentes de la publicidad y el cine provocan en la poeta una reacción alejada de la indiferencia que llevan a poetizar, por ejemplo,

¹¹⁸ Luque, Aurora & Vigar, Juan Antonio (coord.) (2011): *Mira el cine que yo veo*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Diputación de Málaga.

¹¹⁹ En la presentación se lee: “El cine se deja ver por sí solo, no necesita explicación. Pero el modo en que cada uno lo ve, sí merece un comentario. Esa es la lógica que inspira esta publicación: ofrecer al lector interesado las imágenes más personales, la mirada distinta y enriquecedora que cada escritor –antes, espectador- arroja sobre aquel cine con el que más ha disfrutado. (Luque & Vigar, 2011: 9)

una reflexión ácida sobre los sobornos y secuestros que la publicidad televisiva ejerce sobre nosotros:

En la pantalla gira con malla de lunares
como falsa muñeca
Loulou¹²⁰ breves segundos.
Saber los casilleros de la noche
y la absoluta falta de estructura
del desear.
(Luque, 2008b: 31, 32)

En torno a “la falta de estructura/ del desear” girarán en esencia un buen número de poemas donde los mitos cinematográficos representan la ruptura entre el deseo y la realidad; el yo lírico, forzosamente en semejante contexto, se ve abocado a un enfrentamiento sin tregua con los momentos perdidos del tiempo y la memoria. A lo largo de los poemarios puede reconocerse un cambio en la forma en que las imágenes fílmicas se insertan. Su segundo libro, *Problemas de doblaje* (1990), anuncia ya desde el título la presencia de lo cinematográfico, utilizado como herramienta para representar lo fugaz de los días y su contenido maleable:

En mi segundo libro, *Problemas de doblaje*, entró con naturalidad lo cotidiano, o mejor dicho, lo que convencionalmente se entiende por “cotidiano” en poesía: cine, tangos, anuncios publicitarios. Porque –no nos engañemos– todo es cotidiano: todo es *quotidianus*, diario, efímero, sometido al día, engastado en él. Tan cotidiana y real es la experiencia de la lectura de Murasaki como mi experiencia de la noche en un bar de copas de Murcia, por ejemplo. Para mí careció de sentido desde siempre la oposición entre culturalismo y experiencia. (Luque, 2008b: 31, 32)

En la evolución de la voz poética hacia un tono más maduro y desengañado, el cine pierde parte del protagonismo que se le reconoce en las primeras etapas. *Carpe Noctem* (1994), *Transitoria* (1998), *Camaradas de Ícaro* (2003) y *La siesta de Epicuro* (2008) incorporan referencias

¹²⁰ Podría hacer referencia a “Little Lulú”, personaje de tebeo creado en 1935 por Marjorie Henderson Buell, adaptado posteriormente a una serie de dibujos animados.

cinematográficas dispersas que actúan como medio para potenciar la empatía entre el lector y la voz poética porque sus ídolos son, probablemente, también los del público. De esta forma, el significado del imaginario compartido ayuda a salvar la distancia los separa a pesar de que las identidades de unos y otros no puedan quedar plenamente de manifiesto porque (y no debe olvidarse): “la palabra bajo máscaras construye personajes que somos –que seguimos siendo- todavía nosotros” (Luque en Luque & Vigar, 2011: 104). En otras ocasiones, la referencia se limita al título de la película que acaba por trascender lo anecdótico y acceder a un plano ulterior donde la reflexión ontológica toma las riendas del discurso. Un ejemplo se halla en el poema siguiente, titulado en homenaje a la película *Sólo en casa* (*Home alone*, 1990) y todas –“infinitas” dice la autora- sus secuelas:

SOLA EN CASA ∞

Ya sólo soy fragmentos, piezas sueltas de mí,
pero no soy la mano que me une.
En la pantalla el mundo
me grita cuarteado,
feliz, amargamente,
críticamente luminoso
con su necia alegría de frescos.
Sólo soy mis fisuras.
También el mundo es sólo sus fisuras.
(Luque, 2003: 49)

El proceso de extrañamiento se activa al destruirse las expectativas que el lector crea a partir de su conocimiento previo de la película¹²¹. Los versos ofrecen una representación genuinamente posmoderna de un yo

¹²¹ La mención de películas alejadas de las piezas de culto o las de *auteur* potencian los discursos poéticos cercanos a lo coloquial en un intento de destruir las barreras insalvables entre el intelectualismo y lo cotidiano. En ese sentido, el siguiente poema de Inmaculada Mengíbar, “Una película”: Mientras veo los *Gremlis* en la tele,/ he pedido que suban un whisky y un café./ El café es para mí./ Para él, que me dijo hace una hora/ que iba a por tabaco y que volvía hace media,/ el whisky./ ¿Por qué me empeñaré en estar tan despierta? (Mengíbar en Conget, 2002: 306)

lírigo hecho pedazos, forma adyacente de una realidad igualmente fragmentada. La incapacidad de reconocer una contigüidad en la(s) identidad(es) del sujeto y el mundo que lo acoge imposibilita la opción de ser algo más que unas “fisuras” en un espacio donde lo baladí, lo frívolo y “la necia alegría de refresco” dificultan cualquier aspiración seria del sujeto poético por recomponer su identidad. Además, las imágenes del mundo filtradas por la pantalla sugieren la nueva mirada a través de la que el hombre y la mujer del siglo XXI acceden no sólo al conocimiento de los hechos que los circundan –sesgado, la mayoría de las veces-, sino al análisis de su papel en el curso de los días. Las siguientes páginas tratarán precisamente de la multiplicidad de formas de las que Luque se sirve para presentar la esencia identitaria de su yo lírico y su posicionamiento ante el carácter efímero de los días y la presencia inminente de la muerte. Además de la presente introducción (“La múltiple alianza: cine y versos en Aurora Luque (o de la cinematografía como inspiración poética)”), el capítulo se divide en cuatro secciones más: “‘Detrás de la cámara’: las técnicas cinematográficas” en que se analiza la aplicación de los métodos fílmicos como mecanismo expresivo en el poema; “‘Huella color celuloide’: el cine como trasunto vital”, en el que se contraponen las representaciones fílmicas y poéticas de la muerte y la memoria; “Referentes compartidos: ‘Greta Garbo y el universo *Casablanca*’” donde se toman en consideración ciertos lugares comunes del cine como *Casablanca* o el mito de Greta Garbo y se analiza la mirada revisionista a través de la que Luque los presenta a sus lectores; finalmente, “La (primera) mirada: Conclusiones” recoge resumidas las ideas propuestas a lo largo de las páginas y clausura el capítulo reflexionando sobre la inserción en el poema de dos culturas –la clásica y la contemporánea- y las consecuencias que supone su convivencia en la mirada fragmentada de lo posmoderno.

4.4.2. “DETRÁS DE LA CÁMARA”: LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA

La fascinación que el cine ha ejercido en los poetas no se ha limitado únicamente a filmes concretos o a las estrellas que los protagonizaban. Interesados en los mecanismos internos de la creación, han experimentado la aplicación del lenguaje cinematográfico a la poesía considerando, por ejemplo, las posibles semejanzas que podían reconocerse entre dos sistemas¹²² con unas normas propias y desmarcados del uso común. Tal como señala Díaz de Castro, el interés por la técnica cinematográfica despertó con las vanguardias “a las que aportó desde el principio su dinamismo, sus técnicas y un potencial metafórico” (Díaz de Castro 24/10/2002) puesto que “ante todo interesó a los poetas jóvenes la reflexión técnica a la que el cine invitaba: desde la acuñación del adjetivo ‘cinemático’, a los primeros poemas escénicos de Alberti o a la invención por Antonio Espina de una ‘Venus Cynelya’, vanguardistas inquietos como Guillermo de Torre, Gerardo Diego o Larrea, entre tantos otros, fatigaron el modelo cinematográfico para sus especulaciones” (Díaz de Castro 24/10/2002). El interés por los aspectos técnicos¹²³ del cine fue dejando

¹²² Dos posturas contrapuestas respecto a los sistemas semánticos que rigen el lenguaje cinematográfico se hallan en Pasolini, Pier Paolo & Rohmer, Eric (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.

¹²³ Como señala Peña Ardid, “El movimiento de las imágenes analógicas, la visión fragmentada de la realidad, el primer plano o las distintas formas de montaje revelaban una mirada en la que se imponían las perspectivas múltiples y la vivencia de la simultaneidad (ensayadas antes por la pintura y poesía cubistas): un mundo en el que los objetos y las formas cobraban vida, densidad, ritmo; en el que el gesto y la expresión humana se convertían en auténticos paisajes (Peña Ardid, 1996: 15). En la misma línea, José María Conguet escribe en su introducción a *Viento de cine*: “Los españoles, que no son inmunes ni mucho menos, a la fascinación por los diversos mitos del cine, se inclinan además por componer poemas que de alguna forma “reproducen” técnicas estrictamente fílmicas. Un número reciente de la revista asturiana *Solaria* dedicaba su contenido íntegro a las relaciones entre cine y poesía y publicaba poemas bajo títulos como Primer plano, Travelling, Montaje, Fuera de campo, Flashback, etc.” (Conguet, 2002: 13). Ejemplos concretos son “Flash –back” de Abelardo Linares, “Imagen fílmica” de Jaime Siles, “Travelling” de María Maizcurrena, “Travelling” de Luis Bagué Quílez o el propio “Secuencia” de Luque que, a pesar de que no haga referencia a una

paso a nuevas sensibilidades, “menos especulativas en lo formal pero desplegadas en múltiples tributos: la estética *camp* de varios *novísimos*, el homenaje de otros a nuevos mitos (Marilyn, Ivonne de Carlo), la recreación irónica o sentimental de ambientes [...]” (Díaz de Castro 24/10/2002). La experimentación con el lenguaje cinematográfico es en realidad una forma más de reflexión metapoética: en el tanteo en las formas, metros y medidas se trasluce –así ocurre en Luque, por ejemplo- la necesidad de “inmersión en el *continuum* verbal, de una disposición de búsqueda ante y desde el lenguaje” (Luque, 2008b: 33) que atenúe la inconformidad del poeta ante su poema, recipiente con imperfecciones para la expresión de su subjetividad. La tendencia general de los poetas del 90 pasa por la fusión del elemento técnico fílmico con la poetización de las inquietudes metafísicas, sobre todo las concernientes al tiempo y al rol que cada uno desempeña en el espacio de la vida:

SECUENCIA

Desciende poco a poco a la memoria:
Escalera espiral, hondos portales.
¿A qué calle saldrá? ¿Vendrá ese coche
a recoger sus pasos sigilosos?
¿Sabe decirle alguien qué soborno
suele aceptar el Tiempo
de manos de quien baja?
Sólo algunos minutos- un insignificante
botín. ¿Por que no cede
la memoria la clave
de sus cajas secretas?
(Luque, 1994: 12)

En los primeros versos, la descripción del movimiento y el espacio se distribuyen a modo de planos fílmicos de lo que podría ser una película de cine negro. La mezcla de los elementos abstractos y los concretos (la memoria, la escalera en espiral, el Tiempo, las cajas secretas) da lugar a un

técnica cinematográfica, la composición del poema recuerda a la de una secuencia. Es también un referente ineludible “Travelling de las carabelas (Fragmento de un cinepoema)” de Gerardo Diego.

plano secuencia-reflexión en el que el protagonista se enfrenta a un hecho doloroso de la existencia: el pasado es irrecuperable, los instantes felices – aunque almacenados en la memoria- no son reproducibles en el presente y al sujeto poético no le queda más que tratar con un tiempo mafioso pero insobornable al que no se le pueden sacar más que “algunos minutos” de plenitud. El logro expresivo del poema, que se halla contenido en la prosificación del hecho abstracto (la interacción del ser con su memoria) representado a través de las diversas escenas de un filme de intriga, atrae la atención sobre otro hecho: el ritmo lento que marca los primeros versos viene sucedido por un espacio con el tiempo suspendido (un no-tiempo, podría decirse) justificado en el relevo de la acción por la reflexión. Ésa será la única forma de manipulación del tiempo a la que el poeta tendrá acceso mientras se le siga vetando “la clave de las cajas secretas de la memoria”. Además, la sucesión de interrogantes parecen reproducir la mirada del espectador al seguir una serie de escenas de suspense, en el que lo indefinido y los vacíos de información quedan resueltos únicamente al final. Precisamente ése es otro aspecto destacable del poema: los interrogantes en este caso quedan sin respuesta porque se trata de una secuencia extraída de su contexto, presentada a los ojos del lector sin introducción ni desenlace. El cúmulo de informaciones inconexas despiertan en el lector la misma sensación de incertidumbre que experimenta el sujeto poético sometido a las incógnitas del tiempo y la memoria –y potenciadas por el cambio de tiempo verbal, del presente al futuro. El mecanismo espejo autor-lector se vertebra en las respectivas subjetividades del proceso de percepción y selección de los recuerdos en los que

[...] se trasluce una concepción que podríamos llamar bergsoniana del tiempo: el tiempo se reduce, para nosotros, a una pura experiencia subjetiva que lo convierte en una sucesión de episodios, de instantes asociados a lugares y a personas y jerarquizados en función de razones emotivas. Un título como «Secuencia» no es únicamente una referencia cinematográfica: obedece a ese

planteamiento del tiempo, que encontramos expresado con cortante exactitud en «Unidades de tiempo» (Luque, 1994: 31):

*No tengo ya unidades
para medir el tiempo.
Qué falsa su habitual
construcción como flecha o como círculo
(...)
No tengo ya unidades
para medir distancias
de la muerte a la vida.
(Morán, 2011:152-153)*

La distancia hasta la muerte es uno de los motivos principales de otro poema que se inspira en un género cinematográfico. En *Camaradas de Ícaro* (2003) se encuentra “Aparcar es difícil –Road Movie-“. El poema y su título, no absento de ironía, son un pretexto para abordar de nuevo la reflexión sobre la vida y su cualidad de díscola pasajera. Otros poetas coetáneos a Luque recurren igualmente a la “Road Movie” para enmarcar su versión del transcurrir de los días y sus horizontes de fondo. Se trata de un recurso utilizado por los autores posmodernos para representar lo que ya Kavafis pretendía al recuperar el viaje de Ulises para la Modernidad o lo que los clásicos ya regularon en los topoi *Homo viator* o *Peregrinatio vitae*. Cuando lo que importa es más el camino que el destino se está apostando por un aprendizaje episódico que configure progresivamente la propia identidad. En efecto, en un contexto posmoderno donde la sensibilidad del poeta linda a veces con la conciencia de ser un desposeído, sólo lo que se adquiere a lo largo del viaje constituye el patrimonio con el que se llega a la etapa última. Un ejemplo se encuentra en Antonio Manilla (León, 1967) que escribe en la estrofa intermedia de su poema: “Cambiarás de horizonte y de paisaje,/ será nueva a tus ojos cada cosa, / el sol de las mañanas, las caras de la gente, /los caminos,/ la luna y las palabras-,/ mas nada habrás ganado.” (Manilla en García Martín, 1995: 171). Otro ejemplo se halla en el poemario *Guía inútil de un naufragio* (2004) del andaluz Juan Manuel Gil (Almería, 1979), más aún en tono e intención a la composición de Luque. Como ella, haciendo

uso de la ironía, su poema acaba por ser una reflexión desengañada sobre lo cotidiano y la manera en que la rutina y la necesidad de huida convergen en las razones del poema. Así, la "Road Movie" se convierte en una vía de escape sin destino definido: "¿Hacia dónde huir?/ Sobre la mesa abandoné/ el preciso desorden de oficina/ y los meses heridos/ y los nuevos fantasmas. / Es la única herencia de la que puedo hablar" (Gil en García Lara y Sarmiento Díez, 2006: 58). La composición de Luque, a diferencia de los dos ejemplos mencionados, presenta su reflexión desde una óptica técnicamente cinematográfica¹²⁴:

APARCAR ES DIFICIL
-ROAD MOVIE-

Abril, años noventa. Un campo de amapolas
nos desmiente la mueca del asfalto:
un volcán, pero al margen. La línea discontinua,
límite infranqueable. Las curvas ya ceñidas
alejando ciudades y amapolas.
-Por favor, no distraigan
al conductor. Los días juveniles,
mapa de carreteras
hacia ninguna parte. Los días venideros,
una autopista gris bebiéndose a sí misma
de noche ente segmentos amarillos.

¹²⁴ Bagué Quílez señala cómo los poetas de la posmodernidad incorporan no solo las técnicas fílmicas sino los ritmos del jazz o las texturas pictóricas en un intento de diseñar múltiples significados desde variadas perspectivas: "Es habitual la transposición de patrones rítmicos y melódicos vinculados con la cadencia iterativa del *blues* y del *jazz*, los estribillos pegadizos de la música popular, la contundencia del *rock* y los dejes acanallados de la copla: *Al fin has conseguido que odie el blues* (2003), de Javier Cánaves; *Pop* (2006), de Ignacio Escuín; *Tatuaje* (2006), de Verónica Aranda; *Tres, dos, uno... jazz* (2007), de Luis Artigue. Junto con la exploración en los registros musicales, destaca el interés por las artes plásticas y las texturas visuales. Prueba de ello son los libros motivados por la composición fotográfica—*El jersey rojo* (2006), de Joaquín Pérez Azaústre—, la sintaxis del cine —*Napalm. Cortometraje poético* (2001), de Ariadna G. García¹⁷—, la puesta en escena dramática —*Cara Máscara* (2007), de Álvaro Tato—, la acción artística —*El origen de la simetría* (2007), de María Salvador—, las nuevas tecnologías —*Mester de cibervía* (2000), de Vicente Luis Mora; *SMS* (2007), de Daniel Aldaya; *Carne de píxel* (2008), de Agustín Fernández Mallo— o el eslogan publicitario —*Cortes publicitarios* (2006), de Javier Moreno—. [...]La fusión de todos estos géneros se alía con la experiencia posmoderna para edificar una obra cargada de sentidos" (Bagué Quílez, 2008: 67-68)

De vez en cuando un coche, frenético de luces,
con un viejo equipaje de deseos,
en dirección contraria, hacia el olvido.
Pero la muerte, ¿cómo será la muerte?
¿Será una curva brusca en la montaña
o ir dejando de ver, muy poco a poco
una ciudad borrosa en la llanura?
(Luque, 2003:15)

La primera parte del poema, como ocurría en “Secuencia”, es una sucesión de oraciones breves destinadas a situar al espectador en el espacio y el tiempo: cada segmento actúa igualmente a modo de plano, como un conjunto de fotogramas que emplazan al espectador en el recorrido del personaje. El tratamiento de lo crómico es igualmente interesante: el contraste del rojo contra el negro (“un campo de amapolas/ nos desmiente la mueca del asfalto”) se intensifica al converger en el espacio ondulado y tortuoso de curvas y volcanes; los “flashes” de luz de los coches frenéticos que interrumpen y sorprenden en la oscuridad de la noche –imagen también muy cinematográfica- configuran el esqueleto de un poema que apela con especial intensidad al sentido de la vista. Una vez situado el espectador en las coordenadas del tiempo y sugeridas las características del espacio, la reflexión deriva progresivamente a lo metafísico en una violenta dicotomía donde la juventud y la edad madura quedan metafóricamente comparados en la carretera, también aquí, símbolo de la vida¹²⁵. “El mapa de carreteras/ hacia ninguna parte” en su amplitud y rasgos indefinidos (como el sentimiento del que aún tiene toda la vida por delante) contrasta con la etapa de madurez, donde la multiplicidad de opciones acaban por reducirse a una única “autopista gris bebiéndose a sí misma” por la que transitan

¹²⁵ José Luís García Martín escribe sobre el poema: “Aurora Luque, como buena parte de los poetas de los ochenta, lleva a sus versos un ambiente urbano y el lenguaje de la cotidianidad. “Aparcar es difícil” titula un poema, y lo subtitula aludiendo al cine de género: “Road movie”. Pero no encontramos anecdotario menor ni costumbrismo realista en sus versos. En “Aparcar es difícil” la vida deja de compararse con un río para hacerlo con un viaje en coche [...]. Hay un constante recurso al ingenio en la poesía de Aurora Luque, que ha aprendido mucho del lenguaje de la publicidad[...]. (García Martín, 24/10/2002)

velozmente los coches con “un viejo equipaje de deseos, / en dirección contraria, hacia el olvido”. La yuxtaposición de los contenidos semánticos contrarios –juventud y vejez- marcan un ritmo tajante que hermana el carácter “discontinuo” del cine en cada fotograma con las pausas entre cada unidad de significado poético. En ese sentido, Peña Ardid señala de nuevo en referencia a las concomitancias entre las técnicas que

algún vínculo objetivable debía existir de todas formas, cuando alguien tan poco sospechoso de dejarse llevar por vaguedades metafísicas como Yuri Tinianov destacaba, en 1927, el hecho de que las imágenes fílmicas, al articularse mediante el principio del montaje, “no se suceden de forma continuada” sino que se alternan y saltan “como en la poesía una unidad métrica sucede a otra, una línea a la siguiente”, concluyendo además que “el carácter ‘discontinuo’ del cine, el papel que juega en él la unidad-imagen, la transfiguración semántica de los objetos cotidianos (las palabras en los versos, las cosas en el cine), emparentan el cine a los versos”. (Peña Ardid, 1996: 15)

La reproducción poética de la estructura de la *Road Movie* se presta más a la sensibilidad posmoderna en la disposición y naturaleza de sus episodios fragmentados que el largo discurso de “los ríos que van a dar a la mar”, aunque en esencia, ambos acaben por representar lo mismo. En esta cartografía nihilista, la reflexión sobre la muerte marca literalmente la clausura de un ciclo en movimiento; puesto que sólo ella puede hacerlo, “aparcar es difícil”, más bien una empresa imposible: ¿cómo podría afrontarse un alto en el camino cuando lo circundante sigue avanzando a su frenético ritmo? También la representación de la muerte contrae deudas con la imagen cinematográfica: el poder visual de las dos opciones -la posible brusquedad o tal vez la demora con la que llega- podrían funcionar como escenas finales de una *road movie*: la interrupción violenta o el fundido de clausura de la escena o quizás un *traveling* parsimonioso que ponga fin a la historia.

4.4.3. "HUELLA COLOR CELULOIDE": EL CINE COMO TRASUNTO

VITAL

Señala José María Conget en las notas de su antología que en poesía fue Manuel Machado unos de los pioneros en difuminar la barrera entre el cine y la vida. Lo hizo en su poema "Vagamente" cuya estrofa de cierre versa así: "En el cinematógrafo/ de mi memoria tengo/ cintas medio borrosas... ¿Son escenas/ de verdad o de sueño?...". Conget escribe del poema que fue la "primera y célebre utilización del cine como metáfora de la vida o, en este caso, de la memoria. La lírica española ha sido especialmente proclive a que el cine mediara como símbolo, alegoría, paralelismo, símil y metáfora de muchos aspectos de la existencia" (Conget, 2002: 389). Ya ha podido comprobarse con los poemas "Secuencia" y "Aparcar es difícil –Road Movie–" cómo los poetas después de 1980 tienden a indagar en la cuestión metafísica incluso en sus intentos experimentales con la técnica. Para estos autores, no se trata tanto de discernir si la vida es verdad o sueño, como le sucedía al maestro Machado sino que, en un contexto donde sueño y realidad –o lo que es lo mismo, vida y cine– se han ya confundido al estilo peysoniano¹²⁶, lo único que resta es enfrentarse a los errores del "montaje" que la rutina pone en evidencia:

¹²⁶ A este respecto podría destacarse el poema "En público" de Amalia Bautista publicado en su poemario *Cárcel de amor* (1998): En aquella estación, anocheciendo/ sentada en mi maleta y esperando,/ te recuerdo mirando mis tobillos/ y ascender, descarado, con los ojos/ siguiendo los dibujos de mis medias./ Cuando llegó aquel tren que me llevaba/ no recuerdo a qué sitio, te subiste/ en mi vagón y,/ al empezar la marcha/ con tres golpes enérgicos llamaste/ a la puerta de mi compartimento./ Te abrí y entraste. Fue todo un asalto, / pero nunca pensé en gritar pidiendo/ ayuda al revisor. Era más dulce/ rendirse sin hablar, sin preguntarte,/ sin intentar la fuga ni el orgullo./ Pensar en los demás me molestaba,/ y más saber que, de un momento a otro,/ nos iba a interrumpir el director/ con sus gritos de "¡corten!" y "¡otra toma!" (Bautista en Conguet, 2002: 285)

PROBLEMAS DE DOBLAJE

EN la toma perfecta, cuando el gui3n es bueno
y los actores fingen dignamente ser h3roes,
el tiempo marca estr3as, va apagando
uno a uno los focos y la banda
sonora se interrumpe.
Sensaci3n de pantalla desgarrada
la insuficiencia siempre de vivir.
Qu3 fr3gil la pel3cula
que intentamos rodar en esas horas
para sesi3n privada y clandestina
en la pantalla interna de los p3rpados.
Un ins3pido tono pudoroso
de noche americana
en las irisaciones del deseo,
ni siquiera el siena matizado
del pasado indoloro nos acude.
Sue3o de gabardinas
por calles satinadas de humedad,
labios muy densos, casi
negros desde la sala. Juventud,
cinta de celuloide erosionado,
un gui3n mediocre,
problemas de doblaje.
(Luque, 1990: 9)

El poema¹²⁷ es el m3s expl3citamente cinematogr3fico de entre toda su obra publicada hasta el momento. A pesar de aparecer en su segundo poemario –hom3nimo– contiene ya las claves del universo po3tico luqueano: el tono desega3ado, la siempre presente “insuficiencia de vivir”, los deseos que no consiguen traducirse plenamente en la palabra, la fragilidad de los d3as, el poder de la memoria y la reflexi3n metapo3tica. “Problemas de doblaje” gira en torno a la idea de que los momentos de plenitud son, en esencia, fugaces. Tal cualidad intr3nseca viene representada en la interrupci3n de la “toma perfecta” cuando los focos se apagan y la banda sonora desaparece. Este ir despojando el momento ideal de sus

¹²⁷ Un montaje del poema preparado para las “Jornadas de Poes3a en el Corral de Comedias de Alcal3 de Henares: Aurora Luque y J. R. Trujillo” puede verse en: <http://vimeo.com/11269368>

elementos embellecedores –cuando se ha dado la impecable conjunción de todos ellos- equivale al proceso mediante el que el poeta se percata del carácter destructor del tiempo. “El esplendor de la vida –escribe Luque- se construye siempre sobre un difícil pacto con la muerte” (Luque, 2008b: 158) que no siempre se vence. La fragilidad de la película-existencia se pone de manifiesto cuando el tiempo deja la marca de sus “estrías” sobre la ausencia de lo perdido. La memoria, esa “pantalla interna de los párpados”, recurre a los recuerdos gastados de juventud y a medio camino entre el sueño de las gabardinas y el dolor tamizado por el paso del tiempo, se crea un lugar para la reflexión sobre el poder del lenguaje y la poesía. El “guión mediocre” unido a los “problemas de doblaje” originan una circunstancia de general incompreensión: el lenguaje no está a la altura de la experiencia para poetizarla; no es más un elemento de comunicación, sino de alejamiento. La mediocridad del lenguaje es, a fin de cuentas, la mediocridad de la existencia que no se corresponde con las poéticas “calles satinadas de humedad” sino más bien con un espacio donde el frío cala los huesos; donde las “irisaciones del deseo” y “el insípido tono pudoroso” conviven en un contexto de esperanzas desgastadas. Será que el mundo no funciona; será como decía Godard, que vivimos en un guión de escasa calidad¹²⁸:

El hecho moderno –escribe Gilles Deleuze- es que no creemos en este mundo. No siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film. A propósito de *Banda aparte*, Godard decía: “Son personas que son reales, y es el mundo el que

¹²⁸ Otros poetas contemporáneos a Luque poetizan la idea de Deleuze y Godard resaltada por Peña Ardid. Destaca, entre otros, el poema de Eduardo García titulado “No estaba en el guión”: [...]Al borde de sí misma está sentada/ con sus números rojos, su inventario de sombras,/ la sonrisa prestada, los labios de alquiler,/ meditando si el frío es un asunto estético/ mientras mira, a lo lejos, la huida del galán./ Resuena la claqueta. Los focos ya sin vida/ Camina hacia su casa, hacia un destio ajeno/ colgando de sí misma con gesto rutinario./ Al encender la luz en el balcón/ deletrea su nombre con una voz prestada./ Se sienta en la baranda a ver pasar los barcos./ Al borde de sí misma se arroja a otro final. (García en Ruíz Noguera, 2010: 233)

hace banda aparte... Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida... Es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión (Peña Ardid, 1995: 18)

Llegados a este punto, en el se ha evidenciado que para los poetas la película es el trasunto de la vida, la cuestión es quién dirige el film. Luque sugiere una posible respuesta en su siguiente poema:

LA MUERTE AL OTRO LADO DE LA CÁMARA

Acodada en la barra o la terraza
me miro desde lejos como dicen
que se miran los que han estado muertos:
un fulgor en el vaso
me resume lo helado de los años.
Vértigo de un rodaje discontinuo,
fotogramas vacíos que huyen.

Eso sí,
gastó el maquillador tiempo y pericia.
Desde esta muerte actriz y fingidora,
la vida es un depósito en penumbra
de máscaras usadas hacia adentro.
(Luque, 1994: 13)

En el coloquio anteriormente mencionado, la autora aclaró que con este poema pretendía “jugar con la idea de ver la vida desde un punto de vista o de otro. Poner al poeta enfocando el rodaje de la vida, pero que al final sea la muerte la directora de la película”. Esta ambigüedad queda ya representada en el título donde Luque, con acertada intuición, sitúa a la muerte en una posición equívoca y polivalente: puede ser la directora de la película pero también la actriz protagonista. De una lectura u otra se derivan distintas interpretaciones del poema. Si se asume que la muerte es la “actriz y fingidora”, la voz que enuncia el poema podría ser el resultado de la fusión de su propia subjetividad y la voz de la muerte. Si se prefiere un razonamiento a partir de los roles muerte-directora/ yo lírico-actriz, es interesante analizar la superposición de planos identitarios que se crean para lidiar con “los fotogramas vacíos que huyen” y con “lo helado de los años”. La clave del análisis se halla en la bellísima imagen de cierre, según

la que “la vida es un depósito en penumbra/ de máscaras usadas hacia dentro”: con el último verso queda instituido el reconocimiento de que el sujeto convive con múltiples simulaciones de sí mismo que ocultan su verdadera identidad, posiblemente también para él desconocida. La idea ya la propuso Pirandello en *Uno, nessuno, centomille*: “Di ciò che posso essere io per me, non solo non potete saper nulla voi, ma nulla neppure io stesso” (Pirandello, 2005: 111). En Pirandello se encuentra asimismo la conclusión del poema de Luque –en realidad, la solución de la cuestión fragmentaria de la identidad posmoderna: “Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire.” (Pirandello, 2005: 83).

Thanatos aparece en otro poema de Luque más que nunca ataviado a lo cinematográfico. La autora comentó en Amherst que una imagen de la historia del cine la había impactado especialmente había sido la mirada de la Muerte en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) de Ingmar Bergman. Quiso representarla así, fílmica e inquietante, en un poema y lo hizo en “La muerte del teatro” donde, tomando en consideración los laberintos semánticos del largometraje, podría decirse que la muerte representa: “la conciencia de la nada o la experiencia del vacío” (Luque, 2008b: 203):

LA MUERTE DEL TEATRO

Si la muerte viniese con su capa
y con su calavera,
una muerte italiana, de carnaval, esbelta,
con huesos amarillos de seda recortada,
la Muerte del teatro, la de la medianoche,
tal vez la de Ingmar Bergman o tal vez
la que ilustra los textos de la *Dança*:
la que toca al poeta por el hombro
y le susurra dulce su elegía,
su seductor vacío, su fragmento
de sombra
deseada.
(Luque, 2008: 46)

El interés del Luque reside en este caso en las posibilidades estéticas de la idea: “Esa imagen de la muerte [...] cuando están jugando al ajedrez [...] eso es pura literatura, es pura poesía. [...] Ese tipo de imágenes son las que creo que los poetas aprovechamos”.

El gusto de Luque por esta imagen quizá está relacionado con la forma en que Bergman trasciende lo meramente metonímico para activar un procedimiento metafórico de gran poder. José Carlos Mainer se pregunta en su artículo “La poesía del cine” si ¿“no podría el cine ser metáfora?” (Mainer, 1996: 10) y abandonar sus mecanismos metonímicos, su “contigüidad de significados”? (Mainer, 1996: 10). El film de Bergman presenta, como plantea la voz lírica en el poema, una muerte “de teatro” que logra concretizar la única certeza de la existencia y a la vez la más desconocida puesto que “no han cambiado ni el dolor ni el misterio de la muerte: nadie lo ha descifrado todavía” (Luque, 2008b: 159). La cláusula condicional incompleta que es el poema se construye alrededor de una muerte ficcional cuya operatividad en la realidad real se invalida en el momento en que se encienden las luces del cine o del teatro. Ése es lamentablemente el único consuelo del poeta ante la muerte: la que ella crea, inofensiva, está hecha sólo de palabras. ¿Qué sucedería, pues, si Luque añadiera la segunda parte de la cláusula hipotética a su poema? Finalmente, el repaso literario-cinematográfico de las representaciones de Thanatos –la del carnaval o la de la danza- demuestran de qué modo el poema funciona para Luque “como artefacto, a la manera de una nueva *wunderkammern* o cámara de las maravillas en que se atesoran ítems preciosos que colman acumulativamente y de manera ecléctica la sensibilidad posmoderna” (Morán, 2011: 162).

4.4.4. REFERENTES COMPARTIDOS: GRETA GARBO Y EL UNIVERSO CASABLANCA

En su libro *El mito* Eleazar Meletinski reflexiona sobre el papel del mito y sus múltiples acepciones en la sociedad moderna occidental:

W. W. Douglas [señala que], en el siglo XX, la palabra «mito» ha comenzado a usarse en la acepción de ilusión, mentira, propaganda falsa, creencia popular, fe, convención, representación de valores de forma fantástica, expresión sacralizada y dogmática de costumbres y usos sociales. [...] [Además en] la «psicología analítica» de Jung, el mito, en el sentido de «arquetipo», se ha hecho sinónimo del inconsciente colectivo (Meletinski, 2001: 27).

Es interesante observar cómo popularmente la palabra *mito* en el ámbito cinematográfico sirve para apuntar sobre algo o alguien al que se profesa una extraordinaria admiración posiblemente porque, como resquicio de una de las acepciones tradicionales de la palabra, tal personaje posee en cierto grado algún valor o significación universales. De *Casablanca* (1942) se dice, por ejemplo, que es una película mítica. González Casanova propone en su estudio monográfico que, tal como defienden entre otros Merino, Eco o Fernández Santos:

la fama, popularidad o fascinación que unen a la película con el público de todas clases es un efecto indiscutible del carácter mítico de aquella en *sí misma*, debido a que la historia por ella narrada *elabora un mito* y está impregnada de elementos de los *más antiguos mitos*, ya sea por acción casi inconsciente de sus realizadores, ya sea porque la historia narrada *se realizó a sí misma* más allá de la voluntad de estos últimos. (González Casanova, 1994: 57)

Es curioso observar cómo Aurora Luque incorpora la idea de mito en su poema sobre la película recuperando de alguna forma el contenido ilusorio que reside en el término y no tanto la fascinación que éste ejerce por ser parte integrante del imaginario colectivo. Existen también en la disposición de los elementos en el poema –la inclusión de los nombres de

los actores y no de los personajes, por ejemplo- la deliberada intención de recordar al lector “la certeza de que el cine no existe fuera de sí mismo. Esa mitología que crea [demuestra que] el cine tiene más de ficción, de construcción [que la literatura]. La película es un objeto autónomo, su historia tiene su belleza cerrada y su emoción y, aparte, ya no hay sucedáneas”, como explicó Luque en el coloquio de la universidad americana referido anteriormente. En efecto, la búsqueda de los sucedáneos en la vida y el en cine trae consigo el gusto amargo de que lo felizmente vivido no puede reproducirse y esa es la idea que viene contenida ya en el título del poema “Again”, referencia a la famosa línea de Ingrid Bergman en la película:

AGAIN

DICEN que Casablanca no agrada al visitante
porque en ningún local
están los ojos húmedos de Ingrid.

Pero si el tacto al fin de tu brazo indeciso,
la ternura velada de ironía,
si fuésemos al menos buenos imitadores
de Ingrid y Bogart, o si al menos
la ingratitud nos dejara
imitar las películas antiguas,
si al menos el piano o esta ciudad tan dura
nos dejara existir y no dejar ceniza
ni vasos apurados ni nostalgia
ni una huella color de celuloide.

Dicen que Casablanca no agrada al visitante
porque en ningún local
fuma en silencio Bogart.
(Luque, 1990: 55)

Los ausentes ojos de Ingrid y el humo de un Bogart que no fuma no sólo sirven para reflexionar sobre los modelos establecidos por los dos mitos del cine en la película *Casablanca* sino para reconocer los fracasos de una vida que no se ajusta a los ideales de la pantalla, una versión –la auténtica

de todos los días- que no acepta sucedáneos. Esa misma noción es la que justifica la estructura del poema¹²⁹ en el que la primera y la última estrofa dispuestas de forma paralelística despersonalizan una experiencia –con el “Dicen” de apertura- incapaz de sobrevivir en un ámbito que no sea hipotético. El uso del condicional gestiona la entera secuencia de versos en los que la mimesis con el mito, la trama imperfecta y el espacio hostil contrastan con el anhelo íntimo del sujeto poético¹³⁰. “Mito, realidad y deseo son las constantes axiológicas de la poesía de la almeriense” (Virtanen, 2011: 784) afirman Virtanen y, en efecto, las tres son esenciales para la comprensión de “Again”. El juego entre realidad y deseo es en realidad quien maneja la re-construcción de los personajes míticos, como Bogart.

María Sanz (Sevilla, 1956), recupera también su imagen legendaria siguiendo unos patrones similares a los de Luque en su “Te recuerdo, Humphrey”:

TE RECUERDO, HUMPHREY

Tanta nostalgia enhebra los momentos
más cálidos. Me envuelve la penumbra
junto al café y al cigarrillo. Suenan
voces extrañas, susurrantes, mientras
el piano acompaña soledades
escondidas. Los ojos
más profundos que nunca me han mirado,
los firmes movimientos
de unas manos, las frases poderosas
de un hombre están allí,
vagando eternamente

¹²⁹ Salvando las distancias y considerando la diferencia del esquema métrico (Luque apuesta por el endecasílabo y el heptasílabo), el poema recuerda a ciertas canciones medievales de la poesía popular castellana y galaico-portuguesa, sobre todo en el uso de las estrofas paralelísticas como apertura y cierre y (de nuevo, con reservas) en la versificación del desamor y lo frustrado del recuerdo.

¹³⁰ En el coloquio en Amherst, la poeta explicaba que “en ese poema de Casablanca [la idea era] utilizar la historia de la película pero para darle una vuelta personal”.

por la atmósfera turbia. Si no fuera
porque esto no es el Rick's en Casablanca
juraría que he visto a Humphrey Bogart.
(Sanz en Conget, 2002: 94)

“Los firmes movimientos/ de unas manos, las frases poderosas/ de un hombre están allí,/ vagando eternamente/ por la atmósfera turbia” representan la memoria colectiva de una generación que no olvida lo que aprendió en el cine. “Las soledades/ escondidas” debilitan progresivamente la tenue frontera que los poemas establecen entre fantasía y realidad. En el poema de Sanz, los dos versos de cierre actúan a modo de toma de conciencia puesto que representan el despertar de un yo lírico que sólo al final reconoce pertenecer al ámbito de lo real anulando la legitimidad de cualquier ensoñación pasada. Otra poeta coetánea a Luque y a Sanz, Ángeles Mora (Córdoba, 1952), se acerca a Casablanca desde una perspectiva diversa, en el que los espacios reales e imaginarios actúan como un *continuum* semántico donde lo que interesa no es tanto enfrentarse al mito *desde* la conciencia de lo real, sino vivir el mito *como* conciencia de lo real:

CASABLANCA

As time goes by...

Entre todos los bares de este mundo,
he venido a este bar para encontrarte,
furtiva como siempre,
para rozar la piel de tus esquinas.
[...]
Te noto tan cansado...
Quiero dormir contigo. Busca sólo
un poco más de sueño y de tabaco.
Quiero morir contigo.
¿Por qué no me prometes un cumpleaños más?
Las arrugas ahí sí que son cosas serias
o el paso de los días,
con mis pechos que bajan a acariciar tus manos.
[...]
qué mediodía oscuro al despedirte.
Te veo tan delgado

con tus causas perdidas,
tunas canas en la llama de la copa,
mi amargo luchador,
sonriendo lentamente, como si te murieras.

Como al decirme adiós.
(Mora en Munárriz & Benegas, 1998: 160)

En los tres poemas es interesante la presentación del personaje masculino, que Luque llama “el héroe silencioso que actúa según sus principios”. Bogart y su gabardina –elemento simbólico que apareció ya en “Problemas de doblaje”- desvían la atención momentáneamente a la tesis propuesta por Frank Kermode en su libro *The Genesis of Secrecy*, concretamente en el capítulo titulado “The man in the makistosh, the boy in the shirt”: la gabardina adquiere un significado metonímico-metafórico según el que el individuo que la viste adquiere instantáneamente unas características determinadas. Es curioso el juego entre lo oculto y lo público en este caso: el personaje representa el arquetipo del hombre derrotado y oscuro pero su identidad queda expuesta metonímicamente con el uso de la gabardina, que le confiere precisamente, ese carácter de misterio e inexpugnabilidad. El espacio en que las tres poetas sitúan a su Bogart imaginario (el local nocturno donde la “penumbra” favorece el encuentro furtivo con el mito-amante) atrae la atención de nuevo sobre la forma en que la ficción cinematográfica construye sus mitos: personaje y espacio necesitan integrarse para alcanzar su sentido pleno. Fuera de su dominio, Bogart y su personaje no tendrían valor alguno; precisamente ése es uno de los méritos del cine en la sociedad que los acoge y los admira: el poder que poseen para elevar a categoría de héroe a un individuo que objetivamente y en un contexto pragmático –en el de la vida diaria sin cámaras ni maquillaje ni *deus ex machina*- estaría destinado a la indiferencia.

En un sentido opuesto, Aurora Luque recupera en “Kolymbosai o las nadadoras” otro mito del cine: Greta Garbo. La fascinación que Garbo ha ejercido en los poetas españoles es notable. De la era dorada de

Hollywood, es la actriz a la que más poemas se han dedicado¹³¹ y ocupa igualmente el podio de honor de las actrices más poetizadas de toda la historia del cine, junto a Marilyn Monroe.¹³² Sobre la actriz –y su rostro– escribe Barthes: “Garbo still belongs to that moment in cinema when capturing the human face still plunged audiences into the deepest ecstasy, when one literally lost oneself in a human image as one would in a philtre” (Barthes, 1957: 48). Así se recupera a Garbo en una breve mención en un poema en sí mismo dedicado al “éxtasis profundo” del recuerdo y la memoria:

KOLYMBOSAI O LAS NADADORAS

Termas desmoronadas
cerca del mar. La huella anaranjada
y mineral de aguas milenarias
al fondo del estanque, sobre losas y líquenes.
Cualidad de blandura semejante
en el tiempo, la hiedra espesa, el mar

¹³¹ Son ejemplo “Obra Maestra” de Jorge Guillén, “Caballitos de Jerez” de Edgar Neville, “Rapto de Greta Garbo” de Emeterio Gutierrez Albelo, “Greta Garbo” de José María Luelmo, “Soneto a Greta Garbo” de Carlos Edmundo de Ory, “Juicio final de Greta Garbo” de Rafael Porlán Merlo, “Greta I de Suecia” de María Beneyto . Otros poetas incluyen una breve referencia, como por ejemplo Antonio de Obregón en “Programa”, Guillermo Carnero en “Vaya con Dios, mi amor” o “Lloraremos la Metro Goldin Mayer” de Jesús Lizano entre otros.

¹³² “El poema unitario es una respuesta al dilema de cómo relacionarse con el canon; pero hay otra de gran aceptación entre las poetas del último tercio del siglo XX: la estrategia textual del revisionismo. Como explican Adrienne Rich, Alicia Ostriker, Claudine Hermann, Hélène Cixous y otras, las autoras usurpan discursos existentes, imágenes, y narrativas, para subvertirlas o transformarlas. Hay alusiones a figuras femeninas míticas, bíblicas, literarias, y artísticas, y también del cine y de la canción popular. Se juntan en un grupo ecléctico: la mujer de Lot, Greta Garbo, Danae, Annelein, Rita Hayward, Ana Karenina, Cordelia, Nora (de Ibsen), la chiquita Piconera, Emma Bovary, Marilyn Monroe, Penélope, Eva, la Virgen María, la Condesa de Chichón (de Goya), Ofelia y otras. Sin duda las poetas se sienten atraídas por estas figuras canonizadas, tanto por su significación expresiva acumulada como por el hecho de que son mujeres. Pero por otra parte, aludir a ellas resulta paradójico porque son figuras creadas desde las preocupaciones y perspectivas masculinas, como el lenguaje mismo. En vez de sacrificar la riqueza poética y la autoridad pública de las imágenes, las poetas optan por la revisión, uniéndolas a una herencia femenina que autoriza la voz de las mujeres. Establecen un diálogo con ellas para construir identidades distintas a la que la imagen icónica representa por coerción”. (Keefe Ugalde, 2006: 654)

la historia erguida, el cuerpo. Balnearios
con aguas incansablemente mágicas
Y pasadas de moda. En los lechos de piedra,
junto a piscinas rotas
tenderme, tenderme boca arriba, el indolente
racimo de uvas negras rozándome los labios
como a Greta, la Gloria del amor
medido desde dentro
-su membrana de luz, su cauce oscuro,
su arquitectura extraña de termas laberínticas.

Conciencia de nadar en uno mismo:
certeza pasajera
de un poema-piscina para hundirse.
(Luque: 1994: 10)

En el poema pueden reconocerse dos partes esenciales marcadas por la presencia o ausencia del sujeto poético. Los versos iniciales sitúan al lector en un espacio muy concreto: las ruinas de unas termas junto al mar¹³³. La conciencia del paso del tiempo se refleja en la macas reconocibles de los elementos que configuraron el paisaje en el pasado: “la huella anaranjada y mineral” o “las piscinas rotas” sugieren en la sensibilidad del yo lírico una serie de correspondencias en las que se demuestra que el mecanismo de los días comporta iguales resultados para la historia de la humanidad que para la historia concreta de cada uno. La compleja trama de conexiones entre el pasado, el presente y los anhelos se traduce en una imagen intensamente sensorial y de inspiración cinematográfica donde la voz poética explicita su deseo de “tenderme boca arriba, /el indolente/ racimo de uvas negras rozándome los labios/ como a Greta”. La breve referencia conduce al lector a una escena de *Queen Christina* (1933) donde su protagonista, Greta Garbo, tumbada junto a su amante, come de un racimo de uvas. El cuerpo se convierte entonces en herramienta para la medida del amor o, mejor, en una suerte de código que

¹³³ Carmen Morán, además, señala: “De la misma manera que ahora se integran en el museo objetos que nunca se concibieron para su contemplación, se integran también en la poesía vestigios del mundo antiguo cuya poeticidad actual procede en gran medida de esa condición de vestigios rescatados de la antigüedad” (Morán, 2011: 163)

permite vislumbrar “su membrana de luz, su cauce oscuro,/ su arquitectura extraña de termas laberínticas”.

La escena de Greta Garbo contiene una reflexión especial sobre la memoria: el personaje que la actriz interpreta, la reina Cristina de Suecia, repasa cuidadosamente la habitación donde se encuentra con su amante quien le pregunta, extrañado, el porqué de su comportamiento; ella le responde que está memorizando todos y cada uno de los detalles del lugar para recordarlos luego, en el futuro, como un espacio de plenitud. Memoria del pasado es, como ya se ha sugerido, un tema fundamental en “Kolymbosai o las nadadoras”. En el poema, la recuperación del espacio como continente de la felicidad otrora es un desafío para la maleabilidad de un tiempo al que no se perteneció pero que puede poseerse. Mañana el ejercicio se aplicará de forma simétrica: el recuerdo del presente unirá los diferentes tiempos de la vida incitando la definitiva reflexión sobre el paso de los años: “los libros- escribe Aurora y podría decirse que también los poemas- son recipientes que se inventaron para guardar la vida” (Luque, 2008b: 60). Por ello, en un contexto en el que el deseo es la moneda de cambio entre la memoria y la vejez, el discurso amoroso necesariamente deriva en la reflexión metapoética. El proceso de autoconciencia y el contacto con el espacio-testaferro del pasado convierten a la voz lírica en una de las *kolymbosai*, nadadora sumergida en su propio “poema-piscina”.

Kolymbosai -las nadadoras- hace referencia a un grupo de mujeres espartanas que aparecían en un poema homónimo de Alcman en el siglo VI a.C. El poema, que no se conserva, parece inspirar con sus imágenes a las representadas en dos vasos de finales del mismo siglo:

An image of white-fleshed girls on the banks of a river decorates the tondo of a Lakonian kylix from a sanctuary on Samos. Not clearly distinguished as heroines or as the river nymphs known as Naiads, three long-haired girls stand, kneel, and crouch by a naturalistic stream in a woodland, a scene that seems to contain elements of prenuptial ritual. Theokritos describes women running races and exercising “by Eurotas washing-pools, oiling ourselves like men”.

The iconography of girls bathing in the Eurotas River was undoubtedly familiar from lost hymns by Alkman, dating to the early sixth century B.C., known as the *Kolymbosai* ("The female Swimmers"). Grn for a chorus of Spartan maidens, his lyric *partheneia* (maiden songs") linken a band of desirable girls to champion horses. Abovel all, Alkman praises Hagesichora, leader of the chorus, for her hair of unalloyed gold and face of shining silver (Lyons en Lapatin, 2008: 81).¹³⁴

La inclusión de esta referencia clásica junto con el personaje - "asexuado" en palabras de Barthes- de Garbo en *Queen Christina* llaman la atención sobre un último aspecto de análisis: la cuestión del género. En las interpretaciones de las figuras de los vasos hallados en Samos, los críticos señalan que en el comportamiento de las mujeres bañistas podían reconocerse ciertas actividades asimilaban a las de los hombres (ver nota 21); en *Queen Christina*, es bien sabido, Garbo interpreta a una mujer poderosa que juega con las apariencias de género disfrazándose ella misma de hombre para escapar momentáneamente de la presión social a la que se ve sometida. Según Keefe Ugalde "Aurora Luque frequently turns to film imagery to enhance her poetic discourse, which at times intersects with gender concerns –for example, in "Kolymbosai o las nadadoras" (in *Carpe noctem*), in which a reference to Greta Garbo genders the poet's meditations on the creative process" (Keefe Ugalde en Fuentes & Parker, 2006: 16). ¿Podría decirse, por consiguiente, que "Kolimbosay o las nadadoras" es una

¹³⁴ Más información específica sobre el tema se encuentra en el volumen de James y Dillon: "There is textual as well as visual evidence for Spartan swimmers. Alcman is credited with a poem called *Kolymbosai*, which translates as "women swimming or diving" (Huxley 1964). It is noteworthy that on both amphoras a girl is depicted in a diving pose. So, might not these nudes be Spartan girls enjoying a skinny-dip in the river Eurotas? In Theocritus 'idyll, "Epithalamy of Helen", her former companions recall their girlhood activities: "as age mates, we practice the same running course and oiled ourselves down like men beside the bathing pools of the Eurotas" (Ydill 18: 22-5). [...] The visual evidence for Spartan girl swimmers consists of a lost Laconian kylix from Samos attributed to the Hunt Painter of c. 560-550 BCE. [...] In another remarkably naturalistic setting consisting of a river-like body of water, trees and vines, three nude women are shown bathing. [...] The texts were probable the vehicles that brought this practice to the attention of the Athenians such that they commissioned vase painters to portray these exotic and sexy Spartan females on these excepcional amphoras" (James & Dillon, 2012: 158)

reflexión sobre la poesía y su proceso de creación en la que Luque subraya las implicaciones de ser mujer y poeta?

4.4.5. LA (PRIMERA) MIRADA: CONCLUSIONES

Afín a sus coetáneos posmodernos, Aurora Luque experimenta con los géneros cinematográficos e incluye referencias fílmicas en sus películas como un medio más para reflexionar sobre los temas eternos de la poesía: el tiempo, la muerte, la vida. Desde la ironía, los hallazgos expresivos y una atenta mirada intertextual, la almeriense ofrece un producto poético siempre fiel a sí mismo donde “Grecia. Mar. Literatura. Cine con sus problemas de doblaje [y] Eros [...] acotan con bastante precisión [su] territorio poético y [el] de su “alter ego” lírico” (Gallego, 2006: 8). Sin duda, parte del interés que el cine despierta en Luque proviene de la similitud entre la mirada del poeta y la del cineasta. De alguna forma, sus productos artísticos son continentes una (intra)historia diseñada para no olvidar los errores y recordar siempre que la vida es tan fugaz como incierta. Las múltiples miradas que operan desde ellos –y que mudan con cada poema o cada film– son en realidad miradas representativas de un tiempo y una sociedad; su finalidad es, en última instancia, la creación de una red de pensamiento estético-existencial que aspire, sino a sacudir conciencias, por lo menos a estimular procesos de autocrítica y autoconocimiento. Un último poema de Luque con referencias cinematográficas servirá para ejemplificarlo:

LA MIRADA DE ULISES

Hay viajes que se suman al antiguo color de las pupilas.
Después de ver la isla de Calipso ¿es que acaso Odiseo
volvió a mirar igual? ¿No se fijó un color
como un extraño cúmulo de algas
en sus pupilas Viejas? Lo mismo que en los pliegues
mínimos de la piel
se fosilizan besos y desdenes, así los ojos filtran

esa franja turquesa del mar que acuna islas,
medusas de amatista, blancura de navíos.
La piel es vertedero de memoria
lo mismo que el poema. Pero acaso unos ojos
extranamente verdes de repente dibujen
empapados de luz
un boscoso archipiélago perdido.
(Luque, 1998: 12)

De nuevo la memoria, de cuyos desechos se forman la piel y la poesía, funciona como vehículo-continente del conocimiento. En este poema, a diferencia de los otros, sí hay lugar para la esperanza del viajero: después de lo desengañado que acarrea la experiencia de una vida y el “cúmulo de algas” que se concentra en las pupilas, los ojos “empapados de luz” pueden encontrar un lugar –un archipiélago- a salvo y “perdido” donde tal vez haya lugar para una mirada nueva. Bien es cierto que el título del poema remite a la película homónima de Theo Angelopoulos de 1995 – *Ulysses' gaze*, estrenada en España en 1996- pero la anécdota que se versifica remite visualmente a una pieza mucho más breve, también de Angelopoulos e igualmente de 1995 que se incluyó en el film colectivo *Lumière et compagnie* (1995). En el corto, de apenas un minuto y medio, un Ulises náufrago y aturdido se pregunta a qué “tierra extranjera” ha llegado – notése el interesante discurso sobre la olteridad y su mirada- mientras se acerca observando fijamente a la cámara. La propia Luque escribe: “Cuenta el director Anguelópulos que un escultor amigo suyo había tenido una idea fija en los últimos años de su vida: esculpir la mirada de Ulises. En esa mirada –dice Anguelópulos- se hubiera visto, concentrada, toda la aventura humana” (Luque, 2008b: 194).

Una parte esencial de esa aventura –la que tiene que ver con la guerra y la destrucción- es el punto de partida (y de llegada) de *Ulysses' gaze* (1995), de la que Luque toma el título para su poema. Esa mirada de Ulises puede ser válida para ella en diversos sentidos: para empezar, le permite reflexionar sobre la primera mirada (“the first gaze”) como metáfora de la mirada de la inocencia (o mejor, de la primera mirada donde se inicia

el proceso de pérdida de la inocencia –que en el film se refleja en un primer primerísimo plano de A. niño y que en Luque se rastrea desde el primer poemario en las composiciones donde se contrasta la felicidad despreocupada de la infancia –vinculada a una serie de lecturas, por ejemplo- y el advenimiento de la edad adulta con la conciencia de la muerte); en segundo lugar, representa la primera mirada a través de la cámara. De ahí puede derivarse la reflexión estética que ya se ha sugerido antes: ¿desde qué punto y con qué intención el cineasta se coloca tras la cámara? Y en la misma dirección, ¿cuál es la actitud del poeta ante el poema? ¿de qué manera en la poesía como vehículo de expresión decide representarse la realidad? ¿qué porción de la misma se elige representar y por qué? Finalmente, la mirada de Ulises representa la mirada del hombre y la mujer modernos. Es, en realidad, la mirada de todos los hombres y mujeres: la acumulación de las experiencias puestas en común son la base de la construcción de una identidad individual y colectiva. ¿En qué manera, pues, las experiencias personales trascienden a un ámbito de acción común? Pablo Bujalance (Málaga, 1976) –novelista, poeta y periodista- eligió para su contribución al volumen colectivo *Mira el cine como yo lo veo* el largometraje *La mirada de Ulises* (1995) de Angelopoulos¹³⁵. Entre otras reflexiones, en su texto destaca la siguiente:

Angelopoulos salda su deuda evidente con la Odisea, aunque aquí Ítaca es la primera mirada, el génesis de la narración cinematográfica, la historia revelada en imágenes. En su trayecto, A [el personaje protagonista] reproduce los viejos cantos homéricos a través de los encuentros más inverosímiles; en ellos comprende la

¹³⁵ Además, aparece incluido en *La dulce vita. Poesía y cine* un poema excelente inspirado en el film: “Homero ciego” Homero quiso ver el mundo/ en los ojos de Ulises/ por eso inventó el mundo/en los ojos de Ulises/ mi sombra se derramó en la nieve/ y se perdió para siempre, por eso/ no dudo ante el pelotón/ de fusilamiento, es otro/ el reo que yace junto al muro/ y éste es el mundo que inventó Homero/ en los ojos de Ulises/ lo vi en una película de Angelopoulos/ mi cuerpo proyecta en la nieve/ un miedo pequeño/ un pánico diminuto/ un temblor de laurel/ pájaro con niños en las ramas/ allí donde secaron mis manos (Bujalance en Ruíz Noguera, 2010: 252)

cotidianidad del crimen, el absurdo del horror, la extinción de la inocencia, la insoportable presunción de las víctimas. Y se dedica a mirar, a mirar en pos de aquella primera mirada, mientras todo a su alrededor se hace cada vez más insoportable, más indigno de ser mirado. Porque, de nuevo, el viaje será más importante que la meta. Y cuando A-Ulises cree llegar al fin a casa, admite que ya no es el mismo, que nunca podrá volver a serlo, que ha visto demasiado. Que el cine tiene semejante poder en la vida de un hombre. Que mirar es, posiblemente, el acto más rebelde, más sincero, más inabarcable y más peligroso que puede ejercer la voluntad. (Bujalance en Luque &Vigar, 2011: 36)

El cine y la poesía, con sus miradas hermanadas de honestidad y peligro, configuran la posición ante la vida de cada uno, son asimismo modelos inmeditamente reconocibles en lo estético y lo moral y funcionan, al fin, como indicio de lo que somos o lo que fuimos; son para Luque, y con sus versos concluyo, un material perfecto de epitafio:

EPITAFIO

[...]

He creído en los mitos y he creído en el mar.

Me gustaron la Garbo y los Rosales de Pestum,

amé a Gregory Peck todo un verano

y preferí Estrabón a Marco Aurelio.

(Luque, 1998: 45)

5. “UN REQUIEM EBRIO DE POEMAS”: CONCLUSIONES

Aurora Luque es hoy una de las voces imprescindibles del panorama poético actual y representa ampliamente varias de las tendencias destacadas de lo que ha dado en llamarse el grupo poético del 90: la recuperación de la tradición clásica y su reinterpretación desde una óptica posmoderna; la incorporación del cine y otros referentes artísticos con los que establece interesantes lazos interdisciplinarios; la entrada en los versos de una rutina poetizada o el uso la ironía, el humor o el sarcasmo como recursos expresivos. La voz de lo cotidiano vertebra una propuesta que no renuncia a los placeres de la vida y que cifra su credo poético en el aprovechamiento del momento donde, en un deseo de amplificación del tópico, al *carpe diem* se le añade el *carpe noctem*, (título de uno de sus poemas más paradigmáticos y de su cuarto poemario) a fin de potenciar “la misma ‘estética de dilatación del presente’ que inaugurara Horacio para la poesía” (Luque, 2008b: 25). El lector de las páginas de Luque se mueve en un contexto creativo donde el tiempo tiene una importancia capital: el tiempo dilatado o el que pasa veloz, el análisis de la realidad circundante modificada por las horas, los días o los años y las consecuencias de su paso en la conciencia y el cuerpo del sujeto configuran la identidad de una voz lírica siempre beligerante contra el fatal desenlace al que están todos los hombres abocados. En efecto, el sujeto poético de Luque nace a resultas de un enfrentamiento (a veces amistoso y otras no tanto) con las dinámicas del tiempo. En un intento de combatirlas, su subjetividad se construye a partir de la reunión armónica de los ingredientes que se desvelan en el poema “Cócteles”:

CÓCTELES

Tengo que meditar en esto seriamente.
Ningún poema vino
jamás a mí sin música,
sans l' amollissement de algún alcohol
real o figurado,

sin la locura extra de un acorde.
Entibiaban la hoja poco a poco
ginebra con limón, arias del dieciocho,
martinis rojos, tangos, bourbon, mornas,
copla vieja con vino de Mollina,
Sabicas con Sanlúcar,
Rossini, Billie Holiday.

Y algún trozo de cáscara
del corazón. Añádase la vida
con su amargor oscuro, indefinido,
su hielo que no quiso derretirse.

Yo soy yo más Euterpe y Dioniso.
(Luque, 2008a: 24)

Es un hecho revelador que “Cócteles” se incluya en uno de sus últimos poemarios publicados hasta la fecha: con cinco libros a sus espaldas, Luque reflexiona sobre el oficio de poeta a partir de un proceso de autoanálisis que le permite reconocer los dos elementos básicos que, unidos a su subjetividad, han conformado y conforman la materia prima de su poesía. La perspectiva que otorga el paso del tiempo permite al sujeto poético legitimar su identidad, confesada abiertamente en el último verso: “Yo soy yo más Euterpe y Dioniso”. En esta entidad lírica tripartita, dos de los componentes han sido sugeridos en las secuencias combinadas de música-alcohol y es por ello, como señala Josefa Álvarez, que “su poesía es un cóctel, una mezcla de ingredientes resumidos por lo que estas dos figuras de la mitología griega representan” (Álvarez, 2013: 144). En griego *Ευτέρπη*, “la muy placentera”, “la de agradable genio” o “la de buen ánimo”, es la Musa de la música que para la poeta “es el alimento favorito de la memoria, de nuestras sucesivas memorias engarzadas” (Luque, 2008b: 251). Dioniso en la mitología griega (o Baco en la latina), bien es sabido, es el dios del vino. Sin embargo, el concepto “Dioniso” es un entramado complejo, fundamental en la cultura grecolatina, que no sólo se reserva a la noción del dios del vino o de la embriaguez. En *El origen de la tragedia*, Friedrich Nietzsche elabora un discurso basado en la contraposición del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco, dos fuerzas contrarias y complementarias

a la vez como motor de la vida y de la creación, “dos instintos diferentes [que] caminan parejos, las más veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas” (Nietzsche, 2006: 48). Los espíritus apolíneos y dionisiacos son, a un nivel más abstracto, representaciones de “los dos mundos estéticos del *ensueño* y la *embriaguez*”:

Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantando en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. (Nietzsche, 2006: 51)

El efecto de la embriaguez dionisiaca en la vida (y el arte) juega en la poesía de Aurora Luque un papel fundamental, puesto que actúa como vínculo entre un yo-contenido y consciente de las formas y un yo-bacante resuelto a la creación, enfrentado a la realidad del tiempo. La naturaleza mítica viene además reafirmada por ser la característica básica que Luque atribuye al vino, una de las bebidas predilectas de su sujeto lírico¹³⁶: “sus capacidades de metamorfosis, su intimidad de fuego y agua, su alegría terrenal y centelleante” (Luque, 2006). Son peculiaridades que transfiere a otras presencias cercanas con las que establece fértiles alianzas: “el libro excelente, como el vino, nos regala un eterno instante de lúcida alegría: contiene los sabores de la tierra aquilatados, matizados, destilados en palabras irrepetibles” (Luque, 2008b: 69).

¹³⁶ «Cuenta el mito que un día cayó de lo alto del cielo una gota de sangre de los dioses. De ella brotó un arbusto con zarcillos y pámpanos que se enlazaba a los árboles y que permaneció ignorado hasta que el dios Dioniso, errante por el mundo y visitante nocturno de ciudades, reconoció el racimo hinchado por un jugo granate que había sido anunciado por un oráculo de la diosa Rea. El vino también es «sangre de la tierra»: así lo llamó un médico griego citado por Plinio. Cuenta otro mito que Dioniso se manifestaba con vehementes manantiales milagrosos: en la isla de Teos surgía cada año una fuente de vino oloroso y en la de Andros el vino se expandía “en olas perfumadas desde el interior del templo”» (Luque, 2006).

El poema “Cócteles”, si bien inicia desmenuzando los maridajes rítmico-alcohólicos propicios para la creación, acaba por ser una receta que contiene los ingredientes básicos de la poesía de Aurora: la vida trasvasada de los días a los versos, “con su amargor oscuro, indefinido,/ su hielo que no quiso derretirse” y la conciencia del tiempo en el “universo feroz y limitado del hombre”, como lo llama José Andújar Almansa. “Cócteles” trata de los mecanismos internos de la escritura y es, asimismo, un poema de autorrepresentación. Sobre la identidad del poeta se ha escrito en abundancia: los modos de construir las máscaras poéticas, la forma en que a través de la representación de uno mismo se consigue imprimir en el trabajo lo que Walter Benjamin llamaba el “aura de la obra de arte”, la multiplicidad de actantes que conviven en los versos o la vinculación con el espacio metapoético¹³⁷. Por ejemplo, Luis Cernuda aseguraba en “Las ruinas” de *Como quien espera el alba* (1941-1944) que lo que “hace al

¹³⁷ Los diversos estudios sobre la poesía autorrepresentativa procuran establecer límites que nítidamente contextualicen el advenimiento de esta práctica en la lírica. En el excelente estudio *Marcar la piel del agua. Autorreferencia en la poesía española* de Laura Scarano y Marta Ferrari se incluye un recorrido fugaz por las diversas teorías: críticos como Waugh, Debicki o Calinescu defienden que el mecanismo autorreferencial y metapoético es propio de la conciencia posmoderna; Octavio Paz, por su parte, afirma que se trata de una marca indiscutible de la modernidad frente al clasicismo o la posmodernidad; finalmente, ciertas posturas intermedias proponen una visión menos excluyente en la que aúnan las tendencias literarias moderna y posmoderna a la vez que reconocen las raíces del fenómeno en el pasado clásico, desde el tratamiento petrarquesco de la identidad lírica-ficcional y la identidad-real hasta los albores del Romanticismo donde Goethe y Schegel preconizaron la presencia del sujeto creador en el poema. Asimismo, parecen estar comúnmente aceptadas las diferentes modalidades a través de las que las poetas y los poetas se incorporan en sus propios versos (retratos, autorretratos, epitafios y una amplia serie de composiciones narrativas en las que el sujeto se sitúa en el espacio cotidiano); en cualquier caso, la clasificación no pierde de vista la siempre presente discusión sobre el contenido ficcional de cualquier manifestación calificada de *autobiográfica*. El hecho aparece versificado por dos grandes poetas de la modernidad: Rimbaud con su célebre «yo es otro» y Fernando Pessoa con «El poeta es un fingidor. Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de veras siente». Si el poeta es un fingidor, podemos afirmar en la línea de Lorenzo Saval, que la poesía autorreferencial es un verdadero juego de máscaras donde el lector se encuentra sumergido en la múltiple representación identitaria en la que difícilmente el lector podrá discernir la luz de la sombra y lo cierto y de lo falso.

poeta” es “la sed de eternidad”. La naturaleza irresoluble de tal deseo y el conflicto que se crea entre la constatación de las limitaciones del hombre y su anhelo de infinito es para Luque el motor de muchos de sus poemas. Algunos reflejan la actitud desencantada como los versos finales de “Cócteles” mientras que otros optan por la senda vitalista del aprovechamiento del instante, como ocurre en “En Radio Tres”, del que recupero algunas estrofas:

EN RADIO TRES

Escucho en Radio Tres
en versión brasilera
–que es como si batiesen los sonidos
con la pulpa del sol-
Moon River y *Cheek to cheek*.
Una cerveza Alhambra de reserva
colabora a su modo en el *bienser*.
Y el cuerpo quiere abrir, completo de sí mismo,
las puertas del verano.
[...]
Ahora que ya sé
lo que roba la muerte
me importa mucho el aire de esta noche
mitogénico, vivo, generoso
(Luque, 2008a: 86)

Los sentidos, subyugados al efecto liberador de los ritmos y de la embriaguez, se alzan como «esos dioses alegres y fuertes de los mitos» capaces de rediseñar el espacio que se habita. “En Radio Tres” es la versión poetizada y posmoderna de la teoría epicúreas. Diría que condensa su filosofía en sus términos esenciales: la importancia de los sentidos como punto de partida del conocimiento, la defensa de los placeres de la vida, la idea de la muerte y la necesidad de expresar el momento presente constituyen los cuatro pilares que sostienen esta reflexión metafísica luqueana. La estela horaciana del *Carpe diem* y el rastro de su amplificación en el *Carpe noctem* de la almeriense configuran el espacio propicio para la

consecución de una tercera categoría de *carpe*, que según la poeta está vinculada a las otras dos, el *carpe verbum*:

Escribir *carpe noctem* conlleva también escribir *carpe verbum*: [...] la palabra poética sirve [...] para subrayar e indicarnos el lugar de la belleza. Sólo en el lenguaje sobrevive un inusitado «vigor de mito» [...]; las palabras pueden ser «radiantes, portadoras de gérmenes de mito», «claras como el brillo directo de la luna» que danzara y penetrara en nosotros (Luque, 2008b: 27, 28).

Los efectos embriagadores de la música y el alcohol son válidos para el aprovechamiento del instante porque es inherente a ellos la cualidad de lo fugaz y de la euforia momentánea que contrasta con un tiempo no mítico y no sublimado por el poder del arte. Aurora Luque indica que “con la música, el tiempo está de nuestra parte. Abandona provisionalmente la tapa de cristal de los relojes, la arena caediza, se desviste, se tumba a nuestro lado. Nos escucha, casi nos acaricia.” (Luque, 2008b: 251). Ya lo decía Benjamín Jarnés que, aunque hablara en este caso sobre algunos rasgos que relacionan la música con el cine, es igualmente aplicable a este poema de Luque: “ni uno ni otro duran. Arrebatan, fascinan, arroban –si queréis-, pero no duran” (Jarnés en García Montero, 1997 :122).

Para concluir quisiera recuperar brevemente los versos finales de un poema que mencioné a propósito de la influencia de Goethe en la poesía de Luque. «Fin de siglo» se incluye en su segundo libro *Problemas de doblaje* (1990) y, a pesar de ser una composición temprana, contiene ya las líneas esenciales de la poesía de Aurora en lo que respecta a la tríada música-alcohol-poesía:

FIN DE SIGLO

- QUERIDO fin de siglo,
ven como Mefistófeles.
Vendería mi alma por exprimir tus horas,
tus mensajes oscuros y tu disarmonía.

Tendrás un réquiem ebrio de poemas
Entumecidos,

Cierto sabor a seda de corbata
Y una agonía triste como un tango
Para oyentes dormidos:
A media luz los vasos
-turbios como tu historia-
que nadie beberá.

(Luque, 1990: 21)

“El réquiem ebrio de poemas entumecidos” es el inicio de una secuencia que concluye con una referencia musical recurrente en la producción de la almeriense: el tango. En su segundo poemario *Problemas de doblaje* (1990) aparecen tres poemas titulados “Tango 1”, “Tango 2” y “Tango 3”¹³⁸; sobre estos títulos dispuestos en secuencia numérica, puede señalarse un aspecto que Carmen Morán y Josefa Álvarez han resaltado de la poesía de Luque: el hecho de que “no son sino parte de una serie, declarando, por tanto, su condición de fragmentos’. Con este procedimiento la autora intensificaría en el lector, según Morán, su percepción de caducidad de la existencia humana” (Álvarez, 2012 :139). En “Fin de siglo”, el maridaje literatura-alcohol-música se plantea de forma ligeramente velada, al menos no tan explícitamente como en “Cócteles” si bien el mensaje último es el mismo: es a estos tres elementos que conoce bien a los que se aferra para combatir la frustración causada por los inalcanzables deseos de eternidad. De la combinación de la triada no derivará la solución a su problema y esa es precisamente una cuestión esencial para la poeta: a través de los elementos poderosos que le otorgan una plenitud únicamente momentánea debe construir un espacio en el que la voz lírica halle consuelo a sus inquietudes. En ese sentido, las confesiones abiertamente compartidas en “Cócteles” y las sugeridas en “En Radio Tres” y “Fin de siglo” quizás recuerden a la conocida máxima “In Vino Veritas” atribuida a

¹³⁸ En los años 80, época en la que Aurora Luque estudiaba en la Universidad de Granada se llevaron a cabo en la ciudad una serie de encuentros en torno al Tango; se trató de reuniones-tertulias que apelaban a una fraternidad universal basada en el gusto por el género. De esos encuentros surgió un libro, *Granada tango*, floresta, ensayo y homenaje. La primera edición se publicó en los 80 y la segunda edición ampliada y revisada en 1996.

Plinio el Viejo. Carlos Marzal reflexiona acerca de lo mismo de la siguiente forma:

Muchos interpretan este proverbio [...] como la confirmación de que el vino desinhibe a quien lo bebe, de que mueve a las confesiones y desata las lenguas. Desde este punto de vista, no resulta difícil asentir esta acepción. El vino sería, así, no el elemento conductor de la Verdad, sino el de las verdades de cada uno. [...] La verdad del elixir de la verdad se cifra en que desata la lengua y empuja a cada quien a buscar sus propias verdades. (Saborit, 2008: 29)

La poesía de Luque (asumamos por un momento que es el lugar donde se vierte su verdad) es una conjunción especialmente armónica de elementos fugaces: la inspiración hallada en sus lecturas, los vapores del alcohol y el arrebató ante el fenómeno musical son todos elementos pasajeros que conglomerados se reúnen para combatir el paso del tiempo y el poder destructor e innegociable de la muerte. La verdad de uno mismo de la que hablaba Carlos Marzal se concreta en Luque en la explicitación de un deseo vitalista en conflicto continuo con un paisaje de fondo dominado por la conciencia epicúrea de saber que, a fin de cuentas, son “los placeres sencillos de la vida” los que nos eligen a nosotros.

A lo largo de esta tesis doctoral se ha demostrado que el compromiso de esta entidad tripartita no es sólo uno poético cuyos límites quedan delimitados por la portada y la contraportada de los libros. La implicación de la autora con la realidad que la circunda le lleva a incluir en su poesía el discurso feminista, concretado bien en la recuperación de figuras históricas olvidadas bien en la traducción de autoras a las que la fortuna editorial y la crítica ha dado históricamente la espalda. Asimismo, la denuncia de la situación política o medioambiental se concreta en el uso de referentes clásicos actualizados o en la experimentación con el haiku en un intento de multiplicar la esencia de su protesta en el continente condensado del

poema. La efectividad de ambos procedimientos conduce a la aceptación de que efectivamente la poesía es el germen para la futura utopía, espacio perfecto que debe construirse desde el conocimiento profundo de la propia tierra, que acomete, como se ha visto, a través de la fusión de la literatura y el viaje.

Por otra parte, los cinco capítulos dedicados al estudio de las intertextualidades clásicas han planteado una serie de cuestiones sobre el uso de los referentes clásicos que podrían reducirse, en realidad, a una única pregunta: ¿qué le debe Luque a la tradición grecolatina? La respuesta es sencilla: el origen, la génesis, el punto de partida de su camino poético. En una de las entrevistas publicadas en la revista *Clarín*, la autora confiesa que “la poesía me llevó a Grecia. [...] quería empezar por el principio. Y por eso hice Clásicas, para estudiar la poesía grecolatina. El conocimiento, precario en los inicios, de esas lenguas madre fue mi enganche poético” (Almuzara, 2003: 44).

Ya desde ese principio la voz de Luque ha precisado de los clásicos aspectos dispares -dependiendo de sus necesidades poéticas- y a todos ellos los ha incluido cuidando siempre una doble coherencia con su voz y con el poemario como conjunto. Sirva como ejemplo la figura de Ícaro, símbolo del poeta y balaustre de un libro (al que le da título, *Camaradas de Ícaro* (2003)) en el que la reflexión metapoética es esencial y cuya cuarta parte se concibe, sin ir más lejos, como un homenaje “a poetas camaradas” (Luque, 2008b: 34); o la figura de Pandora en “Aviso de correos”, recuperada para ser la voz nueva de un lenguaje revisado y de un mito, el del papel de la mujer en la historia, también reconsiderado en un poemario que se cierra con una extensa composición narrativa dedicada a la figura de otra mujer, Tránsito Luque Ladrón de Guevara, “hermana de un bisabuelo paterno” (Palma, 1998: 23) y símbolo privado de “lo intransitivas que son las vidas, discontinuidad de la memoria” (Palma, 1998: 23).

Platón, por su parte, interviene en dos planos histórico-temporales clave en la poesía de Luque; recuérdese, por ejemplo, que actúa en

“Himno a la lentitud” como el unificador de dos discursos amorosos, uno clásico y otro contemporáneo (representado por René Vivien), basados respectivamente en la fuerza poderosa y motriz del cuerpo deseado y la dialéctica sobre el tiempo en un momento donde el apetito carnal domina el espacio intuitivo y racional. Sin embargo, el diálogo entre el tiempo clásico y el contemporáneo se cifra en toda su plenitud en la interacción de la voz poética con otro referente fundamental: Catulo, de la mano de quien la poeta reflexiona –desde la ironía- sobre la política, la sociedad, el deseo, el sexo y la muerte. En el capítulo dedicado al poeta latino ha podido constatarse cómo la noción de intertextualidad se presenta en una de sus versiones más extremas, al recuperar –salvando las distancias- el procedimiento clásico de la *imitatio*: Luque reescribe las composiciones mejor conocidas de Catulo –*basia mille*, el pajarillo de la amada o *Ipsitilla*– adecuándolas a su momento histórico y a su voz poética, replanteando esta vez, por una parte, la validez histórica de la crítica social y por otra el rol femenino-masculino en la historia de la poesía erótica.

En la sección dedicada a Safo se introdujo otra faceta de la autora que funciona asimismo como inspiración de su poesía: la traducción. La especificidad y minuciosidad con la que el traductor llega a conocer los mecanismos de creación de la obra que debe presentarse en otro idioma se demuestra en Luque en la recuperación de los mismos, que en el caso de Safo se concretan en el discurso erótico y el canto a la naturaleza como trasunto del espíritu poético y del recuerdo. En ese último sentido, cobra especial relevancia la figura de la luna que aparece como razón de un nuevo diálogo entre culturas: la clásica y la oriental: la luna que vino de Safo y acabó en el haiku.

Finalmente, con Epicuro se han visto compendiados en términos muy concretos dos nociones ineludibles en el estudio de las influencias clásicas en la poesía de Luque: los placeres y la muerte. Las teorías (neo)epicúreas que quiere la autora para su poesía tratan de desdramatizar la figura de Thanatos y aceptarla como un fin ineludible e innegociable. De alguna

forma, y sólo al llegar al momento último de la reflexión poética en *La siesta de Epicuro* (2008), esta noción pierde gran parte del territorio que había dominado en los poemarios anteriores, dejando paso a una reflexión vitalista (en la justa medida para quien conoce “lo que roba la muerte”) dedicada a paladear los momentos amables de la existencia, condensados esencialmente en “los placeres sencillos de la vida” y que en Luque están vinculados esencialmente a la lectura y el conocimiento.

¿Qué le debe, pues, Luque a la tradición grecolatina? Esencialmente compañeros y maestros pero también el mérito de haber convertido a su sujeto poético en una entidad con la fortaleza suficiente para desafiar cualquier peligro (“yo miraré de frente a las gorgonas./ Desdeñaré el letargo./ No cederé mis armas”), para domesticar a las fuerzas primitivas (“mis erinias –criaturas malcriadas, /panteras en la alfombra-/piden, muerden despojos”), para entregarse sin temor a la poesía (“cabalgarás el lomo ferviente del centauro...”) o a las rutas sin mapa que nos alejan del hogar (“no temerás los odres destapados de Eolo”) y para enfrentarse, por fin, a la muerte y ser capaz de plantarle cara: “No pagaré a Caronte de mi propio bolsillo”. Finalmente, el legado mítico y literario que hereda Luque de los griegos y latinos debe analizarse en su poesía no tanto considerando el tiempo que tales referentes han habitado en su memoria (o en la médula, como ella misma dice) sino considerando su alcance, la revisión y la presencia real y palpable en su poesía: lo que demuestre que a pesar de que en ocasiones “tardamos tanto a veces/ en entender un verso releído” existe la esperanza de que todos ellos acaben encontrando “un cuerpo que los narre”.

Los capítulos dedicados al análisis de los intertextos contemporáneos han pretendido, por su parte, tejer una red de referencias entre las diversas afinidades electivas de Aurora Luque. El hilo invisible que las une procede del mismo ovillo: se trata de referentes que revisitan las doctrinas del clasicismo grecolatino dirigidas a la búsqueda de una belleza sublime que aleje al sujeto lírico de su condición precedera. En la indagación de este

estado de gracia, Aurora Luque establece correspondencias con poetas que experimentan con los modos de autorrepresentación y con otras artes, como el cine, del que toma prestadas las técnicas y el imaginario.

El análisis de las lecturas de la infancia deja constancia de tres aspectos que Luque recupera en su madurez como poeta: el gusto por la representación de las islas, la idea de lectura como viaje y la literatura como medio para alcanzar la belleza. A partir del recuerdo de los libros predilectos del pasado, el poema se convierte en un espacio virtual donde el tiempo responde a una reglas internas que nada tienen que ver con las establecidas por las manecillas del reloj. Este tratamiento exclusivo se potencia por la recreación de unos espacios de acceso restringido: las islas, lugares maravillosos en las novelas juveniles de aventuras. Es inherente a la idea de la isla desierta o por descubrir –ya se ha visto que Luque se confiesa *islómana* y recuérdese igualmente el título de su última antología de tema metapoético *Fabricación de las islas* (2014) – la aventura del viaje. Se trata de una plataforma más para las ensoñaciones que suspenden temporalmente al sujeto lírico de su realidad real porque bien se sabe que “no sólo las novelas sortean viajes: con los poetas frecuentamos misteriosos senderos y veredas hondas” (Luque, 2008b: 52).

La sección dedicada al estudio de las influencias decimonónicas a través de Luis Cernuda establece dos vínculos importantes con tradiciones que dirigen la mirada de Luque más allá de las fronteras de peninsulares. Estados Unidos y Alemania alimentan la voz de su personaje poético en dos direcciones diversas que acaban por converger en un mismo punto: la búsqueda de la precisión en la palabra poética. En efecto, la originalidad de Emily Dickinson en la reflexión sobre la Verdad y la Belleza desde lo inmediatamente cotidiano y el magisterio de Hölderlin que configura las ansias de lo sublime -de acuerdo con ciertas estructuras de pensamiento que más tarde desembocarían en la modernidad- nutren la voz de este sujeto lírico que elije “pasar cada vez más horas mirando el cielo limpio de la noche, [detenerse] bobamente delante de un rosal, [gastar] tiempo en beber

vino, ese anticuado elixir y [extasiarse] con los tres viajes fantásticos que Eurípides hizo desear a Fedra” (Luque, 2014: 136) porque en ello encuentra el camino de acceso a la eternidad del instante.

En Sophia de Mello Breyner Andresen parece encontrar Aurora Luque reflejos de sí misma en las apetencias literarias, las decisiones estéticas y las fuentes primeras de inspiración. La vinculación con el mar ha quedado demostrada como espacio que abre las puertas a una dimensión superior a la terrena donde “la presencia de las cosas” se percibe –y por tanto se poetiza- de forma diversa. Es especialmente significativo a este respecto la dedicatoria que la autora escribió para Sophia en su poema “La palabra gavieta”: la mujer que observa el mar y persigue el horizonte es el símbolo de todas las mujeres que aspiran a convertirse en sujetos que miran para abandonar su estado de objetos en el que las miradas se posan. Se trata de una reivindicación activa del papel de la mujer en la sociedad que necesariamente debe partir de la renovación de la lengua, como ya se sugirió en “Aviso de correos” en la primera sección de esta tesis doctoral.

Finalmente, una nueva mirada se postula en la experimentación con las técnicas cinematográficas. Es interesante observar como en un contexto de recepción posmoderna el cine funciona como fuente de inspiración no sólo en el imaginario sino en el intento de aplicación de los procedimientos fílmicos al poema. *Grosso modo* los poemas de tema cinematográfico de Aurora Luque se construyen con la finalidad de potenciar la diferencia entre la perfección en el ámbito ficcional y la imperfección de la vida real. La falta de correspondencia entre la realidad de la pantalla y la vida de los que observan la trama desde el patio de la butacas provoca una tensa dinámica en la que la lucha entre lo virtual y lo real se concluye con un saldo negativo para la segunda en la mayor parte de las ocasiones. Antoine Jaime plantea en la sección de su libro dedicada al espectador si “buscan el mismo público los hombres de letras y los cineastas” (Jaime, 2000: 66) y la respuesta podría ser, a grandes rasgos, que Luque busque un lector activo que construya el significado de una obra donde la figura de Ulises

representa por excelencia al héroe “metamórfico” de este siglo (Luque, 2008b: 195), pero conserva en sus ojos el enigma suficiente para satisfacer los deseos de recreación de la poeta después de su visita a la pantalla y su retorno ante el papel.

La poesía de Aurora Luque, y concluyo, se compone de versos que invitan al lector a acompañar a su sujeto poético por las más lejanas latitudes: son rutas por las páginas de los libros que recuperan a los clásicos y deambulan con los modernos en un espacio sublimado que lucha contra el ritmo imparable de las estaciones que se suceden. Sus poemas son, finalmente, “islas de lenguaje rodeadas de libertad” (Luque, 2014: 140) que retienen, impecables, los recuerdos nocturnos del acorde conquistado.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. TEXTOS DE AURORA LUQUE

6.1.1. LIBROS

- LUQUE, A. (1982): *Hiperiónida*, Granada, col. Zumaya (Premio García Lorca de la Universidad de Granada, 1981).
- (1990): *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp (Adonais), (Accésit del Premio Adonais, 1989).
- (1994): *Carpe noctem*, Madrid, Visor, (Premio Rey Juan Carlos, 1992).
- (1996): *Carpe mare* [antología], Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 1996.
- (1998): *Transitoria*, Sevilla, Renacimiento, 1998 (Accésit del Premio Rafael Alberti, 1997; Premio Andalucía de la Crítica, 1998).
- (2000): *Las dudas de Eros* [antología], Lucena, col. 4 Estaciones,
- (2002): *Portuaria* [Antología], Cuenca, El Toro de Barro
- (2003): *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, (Premio Fray Luis de León, 2003).
- (2004): *Carpe verbum* [antología], Málaga, Monosabio.
- (2005): *Haikus de Narila*, Málaga, Antigua Imprenta Sur.
- (2007): *Carpe amorem* [antología], Sevilla, Renacimiento.
- (2008a): *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor.
- (2008b): *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- (2014): *Fabricación de la islas (poesía y metapoesía)* [antología], Valencia, Pre-Textos

6.1.2. CUADERNOS Y PLAQUETTES

LUQUE, A. (1992): *Ménades en La Medina*, Málaga, Abalorios / Pliegos.

— (1992): *Juan Delgado / Aurora Luque*, Sevilla, col. Poetas en el Aula.

— (1993): *Las dunas*, Málaga, Hojas de Poe.

— (1994): *La metamorfosis incesante*, Málaga, Ateneo de Málaga.

— (1994): *La isla de Mácar*, Barcelona, col. Bauma.

— (1998): *De islas*, San Roque, Aula de Literatura José Cadalso.

— (1998): *El agua en la boca*, suplemento de Litoral, núm. 5.

— (1998): *Cuaderno de Mallorca*, Palma de Mallorca, col. Poesía de Paper.

— (1999): *Poemas*, Palma de Mallorca, col. El Centaure.

— (2001): *Camaradas de Ícaro*, Fuengirola, Ateneo de Fuengirola.

— (2002): *Dido pasa de largo*, Montilla, Casa del Inca.

— (2003): *Aurora Luque*, en *Pliegos de Agramante*, núm. 19.

— (2004): *Versos al aire*, Málaga, Hotel Larios.

— (2004): *Diversos 10*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

— (2005): *Poemas*, Alicante, Aula de Poesía de la Universidad de Alicante.

6.2. EDICIONES Y TRADUCCIONES DE AURORA LUQUE

MATAMOROS, M. (2003): *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga

MELEAGRO DE GÁDARA, (1995): *25 epigramas*, Málaga, col. Llama de Amor Viva.

LAINÁ, M. (1996): *Nueve poemas*, Málaga, Capitel.

— (2004): *Los estuches de las células*, [traducción del griego moderno de M. L. Villalba, Obdulia Castillo y Aurora Luque], Málaga, MaRemoto.

AAVV, (2000): *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Hiperión.

SAFO, (2004): *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado.

VIVIEN, R. (2005): *Nocturnos*, Santander, Revista Ultramar, col. Travesías.

— (2007): *Poemas*, Tarragona, Igitur.

LABÉ, L. (2011): *Sonetos y elegías*, Barcelona, Acantilado.

6.3. ESTUDIOS SOBRE AURORA LUQUE

6.3.1. LIBROS SOBRE SU POESÍA

ÁLVAREZ, J. (2013): *Fuentes clásicas en la poesía de Aurora Luque. Figuras, formas e ideas*, Sevilla, Renacimiento

6.3.2. ARTÍCULOS SOBRE SU POESÍA

AGUADO, J. (2000): *Los dedos de Eros* [reseña conjunta a *Las dudas de Eros* y *Los dardos de Eros*], *La Opinión de Málaga*, 29 de octubre de 2000; reed. en *Diario de Sevilla*, supl. *Culturas*, 4 de enero de 2001.

— “Aurora Luque, detective”, *El agua en la boca*, cit. *supra*.

ALONSO, S. (1990): “Aurora de mar y amor”, *Ideal*, 27 de abril

ÁLVAREZ, J. (2009): “Tradición clásica en *Camaradas de Ícaro* de Aurora Luque: el recurso al mito”, *ALEC*. pp.5-23

— (2009): “Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque”, *Minerva*, número 22, pp.217-230

— (2010): “La siesta de Epicuro de Aurora Luque: hedonismo vital”,

en *Orientalismos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, pp.49-63

— (2011): “El viaje en la poesía de Aurora Luque: el mundo clásico revisitado”, en *Versos robados*, Sevilla, Renacimiento, pp.11-28

— (2014): “Estudio preliminar” en *Fabricación de las islas (Poesía y Metapoesía)*, Valencia, Pre-Textos, pp. 13-45

ANDÚJAR, J. “Las Grecias invitadas”, introducción a A. Luque, *Portuaria (Antología 1982-2002)*, cit. *supra*.

ARAGUAS, V. (2003): “O periplo de Aurora Luque cara a Ícaro”, *El Correo Gallego*, supl. «O Correo das Culturas», 24 de agosto

ATENCIA, M.V. “El Salto de Léucade”, introducción a A. Luque, *Diversos 10*, cit. *supra*.

BELMAR HIP, C. (1998): “Miradas, imágenes y mitos en *Problemas de doblaje de Aurora Luque*”, en AA. VV., *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Mitos*, vol. I, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

BENEGAS, N. “El guión soñado”, introducción a A. Luque, *Las dudas de Eros (Antología)*, cit. *supra*.

BERMÚDEZ, S. (1997): “Subjetividad y utopía poética: Aurora Luque y el mito de las edades”, en *Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*, Madrid, Libertarias.

CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001): *Poesía española reciente*, Cátedra, Madrid, pp. 40-41, 77-78.

CARDONA, E. (2000): “*Carpe verbum* o la reafirmación femenina en la poesía de Aurora Luque”, *Dáctilo*, núm. 3.

— (2010): “José Corredor-Mateos, Aurora Luque y Ricardo Virtanen: tres aproximaciones españolas al haiku japonés”, *Orientalismos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.

CHILLÓN, N. (2003): “Camaradas de Ícaro”, *La Opinión de Granada*, 30 de octubre

DÍAZ DE CASTRO, F.J. (2003): “Camaradas de Ícaro”, *El Mundo*,

supl. *El Cultural*, 3 de julio

FORTUNY, F. "Cantiga en loor de la poesía de Aurora Luque", *El agua en la boca*, cit. *supra*.

— (2003): "Al acercarse por primera vez al Ícaro de Luque", *El Maquinista de la Generación*, núm. 7.

GALEOTE, M. (2001): "Puerta abierta al amor", *Diario Sur*, 17 de febrero

GARCÍA, A. (1994): "Aurora Luque", *Diario Sur*, 8 de mayo

GARCÍA, C. (2004): "Tempus fugit", *Avui*, supl. Cultura, 27 de mayo.

GARCÍA MARTÍN, J.L. (1983): "Hiperiónida", en *Poesía española 1982-1983*, Madrid, Hiperión, Madrid.

— (2002): "*Portuaria (Antología 1982-2002)*", *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 24 de octubre

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (1996), "La luz de Grecia sobre Aurora Luque", *La Traíña*, núm. 17

GONZÁLEZ VERA, J.L. (1994): "Memoria de la noche", *Diario Sur*, 24 de septiembre

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1999): "Un paisaje habitable", introducción a A. Luque, *Viento de estrellas*, Málaga, Universidad de Málaga.

MARTÍNEZ, J.E. "*Carpe noctem*", *Diario de León*, 9 de octubre de 1994.

MORÁN, C. (2011): "Breve luz de aurora (Sobre el tema del tiempo en la poesía de Aurora Luque)" en Díaz de Castro & Del Olmo Iturriarte (eds.) (2011): *Versos Robados*, Sevilla, Renacimiento.

NAVARRO, J. (1991): "Introducción" a *Aurora Luque*, cuaderno L, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

ORS, M. d', (1998): "Aurora Luque, *Hiperiónida*" en *La aventura del orden. Poetas españoles del Fin de Siglo*, Sevilla, Renacimiento.

ORTEGA, A. (2003): "Soleada altura de la vida", *El País*, supl. *Babelia*, 11 de octubre.

PEÑALVER, S. (1999): "Como una aurora helénica", *La Opinión de*

Murcia, 29 de julio

— (2001): “Con dedos áureos”, *La Opinión de Murcia*, 2 de marzo

QUIROGA CLÉRIGO, M. (1995): “Eros y memoria”, *Melilla Hoy*, 26 de marzo

RÁBADE PAREDES, X. (1995): “*Carpe noctem*”, *El Correo Gallego*, 16 de noviembre

RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2002): “La caja de Pandora llega por correo”, *El País*, supl. *Babelia*, 10 de diciembre

ROSALES, J.C. (1990): “El destino del mar”, *Granada 2000*, 5 de mayo

RUIZ NOGUERA, F. “Archipiélago (o Aurora y las islas)”, en A. Luque, *De islas*, cit. *supra*; reed. en *El agua en la boca*, cit. *supra*.

— (2004): “Del tiempo y el deseo. Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*”, *Quimera*, núms. 238-239.

SILES, J. (1992): “Relectura de la tradición”, en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9. *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica.

SOTO, J. (1999): “Aurora Luque, de Grecia y de momento”, *El País*, 1 de Febrero

TAJÁN, A. (1994): “La palabra que no es alada”, *El Mundo*, supl. *La Esfera*, 8 de octubre.

UTRERA, M.^a V. (1991): “Las redes del tiempo”, *Diario Sur*, 19 de octubre.

VILLAR RASO, F. (2005): “Los frutos del tiempo” [reseña conjunta a *Camaradas de Ícaro* y *Poemas y testimonios* de Safo], *El Fingidor*, núm. 25.

VIRTANEN, R. (ed.) (2001): *Hitos y señas (1966-1996). Antología crítica de poesía en castellano*, Madrid, *Laberinto*.

— (2011): “Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque”, *Arbor*, Vol. 187-750, pp.783-791.

6.3.3. ARTÍCULOS SOBRE SUS TRADUCCIONES

- DE LA FUENTE, M. (2011): "Sonetos y elegías", *ABC*, 22 de junio
- GALVES, J. (2004): "El futuro es mujer", *La Vanguardia*, supl. *Culturas*, 10 de noviembre
- GARCÍA GUAL, C. (2000): "La mejor poesía erótica griega", *El País*, supl. *Babelia*, 2 de diciembre
- GARCÍA MARTÍN, J.L. (2004): "Abrir una ventana", *La Razón*, 2 de diciembre
- GARMENDIA, I. (2001): "Poderosa Afrodita", *Diario de Sevilla*, supl. *Culturas*, 4 de enero.
- GARMENDIA, I. (2011): "Intrépida, indómita y pagana", *Málaga hoy*, 20 de octubre
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2004): "Alta sobre la más alta", *El País*, supl. *Babelia*, 4 de septiembre
- JUÁREZ, R. (2004): "Safo", *Granada Hoy*, 30 de septiembre
- JUARISTI, F. (2004): "Exigencia", *Diario Vasco*, 26 de noviembre
- MARTOS MONTIEL, J.F. (2002): "Los dados de Eros", *Exemplaria*
- MEDEL, E. (2004): "Dulce animal amargo", *Mercurio* (noviembre).
- ORTEGA, B. (2005): "Poemas y testimonios", *Minerva*, núm. 18
- ROSALES, J.C. (2004): "La elegancia", *Granada Hoy*, 30 de septiembre
- SILES, J. (2000): "Los dados de Eros", *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 8 de noviembre
- SILES, J. (2004): "Poemas y testimonios", *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 11 de noviembre
- (2005): "Fragmentos y yuxtaposiciones", *ABC*, supl. *Blanco y Negro*, 23 de abril.

6.4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

6.4.1. TEXTOS

AAVV (1993): *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán* (ed. de Kart Braun & María Antonia Seijo), Extremadura, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura.

AAVV (2010): *Maneras de recogerse el pelo. Generación Blogger*, Madrid, Ediciones Bartleby

AAVV (2011): *Y habré vivido. Poesía Andaluza Contemporánea*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27

ABAD, J. (2004): *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión

BACHELARD, G. (2000): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica

BENÍTEZ REYES, F. (1996): *Paraísos y mundos (Poesía reunida)*, Hiperión, Madrid.

CATULO, (2006): *Poesías*, Madrid, Cátedra (edición de J. C. Fernández Corte y J. A. González Iglesias)

CERNUDA, L. (1993): *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 2001 (edición de D. Harris y L. Maristany).

CLEMENTSON, C. (1986): *Las olas y los años (1961-1982)*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación

CONDE PARRADO, P. & GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (ed.) (2005): *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros de Peixe

CONGUET, J. M. (2002): *Viento de Cine*, Madrid, Hiperión

DÍAZ DE CASTRO, F.J. (2011): *Material para nunca*, Sevilla, Renacimiento.

DICKINSON, E. (1961): *The complete poems of Emily Dickinson* (ed.

- de Thomas Johnson), New York, Back Bay
- (2010a): *Poemas* (ed. de Margarita Ardanaz), Madrid, Cátedra
- (2010b): *55 poemas* (ed. de Alberto Blanco), Madrid, Hiperión
- (2010c): *La soledad sonora* (ed. de Lorenzo Oliván), Valencia, Pre-textos
- ÉSOPE (1960): *Fables*, [ed. y trad. de Émile Chambry], Société d'Édition Les Belles Lettres, París
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (ed.) (1978): *Antología Palatina I*, Madrid, Gredos.
- FERRATÉ, J. (ed.) (1991): *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Sirmio.
- FERRER, A. & MUNÁRRIZ, J. (eds.) (1994): *Poetas del poeta. A Friedrich Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte*, Madrid, Hiperión
- GALÁN VIOQUE, G. (ed.) (2004): *Antología Palatina II. La Guirnalda de Filipo*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA GUAL, C. (ed.) (1980): *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII- IV a.C.*, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA LARA, F. & SARMIENTO DÍEZ, M.D. (eds.) (2006): *Almería. Cinco visitas a la Joven Poesía Almeriense*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva.
- GARCÍA MARTÍN, J.L. (ed.) (1995): *Selección Nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Pexe
- GOETHE, J.W. (2005): *Fausto* (ed. de Manuel José González & Miguel Ángel Vega), Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, C. (ed.) (2010): *La manera de recogerse el pelo*, Madrid, Bartleby.
- HESÍODO (2000): *Los trabajos y los días*, edición de Aurelio Jiménez y Alfonso Martínez, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- HÖLDERLIN, F. (1996): *Poemas* (ed. de Luis Cernuda), Madrid, Visor.
- (2005): *De libre plenitud. Antología griega* (ed. de José Luis del Barco), Málaga, Ediciones Narila.
- (2010): *Hiperiónida* (ed. de Jesús Munárriz), Madrid, Hiperión.

- HOMERO (1976): *Iliada*, traducción de Luis Segalá, Madrid, Espasa Calpe (1ª ed. 1954).
- (1989): *Iliada*, edición de A. López Eire, Cátedra, Madrid.
- (2000): *Iliada*, edición de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- (2001): *Odisea*, traducción de Luis Segalá; edición de A. López Eire, Madrid, Austral, (30ª edición; 1ª edición 1951).
- HORACIO (1990): *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid.
- IBN al-JATIB, (1977): *Miyar al-Ijtiyar*, Rabat, Instituto Universitario de la Investigación Científica de Marruecos.
- , (1981): *Libro de la magia y de la poesía*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de cultura.
- , (1983): *Kitab a'mal al- a'lam*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de cultura.
- , (1998): *Historia de los reyes de la Alhambra*, Granada, Universidad.
- IGLESIAS, A. (1985): *Un lugar para el fuego* Madrid, Rialp.
- KEEFE, S. (2007): *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión.
- LICOFRÓN DE CALCIS, TRIFIODORO, COLUTO (1987): *Alejandra. La toma de Ilión. El rapto de Helena*, edición de M. Fernández Galiano Madrid, Gredos.
- KEATS, J., (1994): *Cartas*, traducción de Concepción Vázquez de Castro, Barcelona, Juventud.
- MACHADO, M y A. (1984): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, 2ª ed.
- MACHADO, A. (1999): *Antología comentada (I. Poesía)*, Madrid, Ediciones de la Torre, edición de Francisco Caudet.
- MARCIAL (1997): *Epigramas I*, edición de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos.

- MARTÍNEZ MESANZA, J. (1990): *Europa y otros poemas*, Málaga, Puerta del Mar.
- MENGÍBAR, I. (1994): *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión,
- MESTRE, J.C. (1983): *La visita de Safo*, León, Fundación Bernardino de Sahagún, Colección Provincia.
- (1992): *La poesía ha caído en desgracia*, Madrid, Visor.
- MUNÁRRIZ, J. & BENEGAS, N. (ed.) (1997): *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión.
- NANDY, A. (1987): *Traditions, tyranny and utopias*, New York, Oxford University Press
- NERVO, A. (1982): *Poesías completas*, Barcelona, Teorema.
- NIETZSCHE, F. (2006): *El origen de la tragedia*, Madrid, Austral.
- PASSOLINI, P.P. (1970): *Cine de poesía vs. cine de prosa*, Barcelona, Anagrama
- PERSIO (1988): *Sátiras*, edición de Rosario Cortés Tovar, Madrid, Cátedra.
- PLATÓN (2000): *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, introducción, traducción y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- PLAUTO (1994): *Comedias I*, edición de José Román Bravo, Madrid, Cátedra
- PIRANDELLO, L. (2005): *Uno, nessuno, centomila*, Torino, Einaudi
- POUND, E. (2000): *Cantares Completos*, tomo III, edición de J. Coy, Madrid, Cátedra.
- PRIETO, A. (ed.), (1971): *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (ed.), (1981, 2ª ed.), *Líricos griegos. Elegiacos y yambógrafos*, Volumen I, Madrid, CSIC.
- ROSAL, M. (2006): *Con voz propia*, Sevilla, Renacimiento

- ROSSETTI, A. (1989): *Prendas íntimas. El tejido de la seducción*, Madrid, Temas de Hoy
- RUÍZ NOGUERA, F. (2010): *La dulce vita. Poesía y cine. Antología*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga
- VILLENA, L. A DE (1996): *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor.
- VIRGILIO (1989): *Eneida*, traducción de Aurelio Espinosa Pólit; edición de J. C. Fernández Corte, Madrid, Cátedra.
- WISEMAN, C. (2007): *Fabiola*, Madrid, Homolegens.
- YOURCENAR, M. (1974): *Memorias de Adriano*, Barcelona, Edhasa
- YOURCENAR, M. (1982): *Las caridades de Alcipe y otros poemas*, Madrid, Visor

6.4.2. ESTUDIOS

- AA. VV. (1995): *Al-Andalus y el Mediterráneo*, Barcelona, Lunwerg.
- AA. VV. (1996): *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, Universidad.
- ALONSO, D. y BOUSOÑO, C. (1970): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos (4ª edición).
- ALVAR EZQUERRA, A. (1997): "Los epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina" en *Estudios Clásicos*, 111, pp. 7-26.
- ARCAZ POZO, J.L. (1989): "Catulo en la literatura española" en *Cuadernos de Filología Clásica*, 22. Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, pp. 249-286
- (2000): "Los mitos clásicos en la poesía última (1970-1995)", en *Exemplaria*, 4, pp. 33-72.
- ARGULLOL, R. (1983): *La atracción del abismo*, Barcelona, Bruguera
- ARMISÉN, A. (2010): "Clásicos y modernos. Notas barcelonesas sobre Hölderlin, Heidegger y Lukács en la poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Pensamiento Literario español del siglo XX*, vol.1, Zaragoza, Servicio

- de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 7-41
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2003): "La recuperación del sentido clásico en la última poesía española", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI, pp. 27-41.
- (2008): "La poesía después de la poesía. Cartografía estética para el tercer milenio", *Monteagudo*, nº 13, pp. 49-72
- BALLESTEROS GARCÍA, R.M. (2011): "Escritoras en la gran pantalla. La legión de la decencia vs. la fábrica de sueños" en *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, número 50, Julio-Agosto-Septiembre.
- BARELLA, J. (1987): *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos.
- BARELLA, J (1998): "España: De los novísimos a la poesía de los 90" en *Clarín*, 15, pp. 13-18.
- BARKER, W. (1987): *Lunacy of Light. Emily Dickinson and the experience of Metaphor*, Illinois, Southern Illinois University Press.
- BARTHES, R. (1957): "The face of Garbo", *Cinematic 2007*, pp. 48-49
- BELTRAN & DUQUE, coord (2007): *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel.la.
- BENGOECHEA, M. & SOLA, R. (ed.) (1997): *Intertextuality/ Intertextualidad*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BELLIDO, J. A. (1989): "El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio", *Estudios Clásicos*, 95, pp. 21-32.
- BENJAMIN, W. (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca.
- BLÁZQUEZ, J.M. (2006): *El Mediterráneo*, Madrid, Cátedra
- BOWRA, C. M. (1966): *Heroic poetry*, London, Macmillan (1ª ed. 1952).
- BRAUDEL, F. (2001): *Memory and the Mediterranean*, New York, A.A. Knopf.

- BRAVO-VILLASANTE, C. (1969): *Biografía y Literatura*, Barcelona, Plaza&Janés
- CABALLERO PINO, M. (2009): "La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario" en *Revista electrónica de estudios filológicos*, número 18.
- CAIRNS, DL. (1996): "Hybris, Dishonour and Thinking Big", *The journal the hellenic Studies*, vol. 116, pp. 1-32
- CALDERÓN DORDA, E. (1997): "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", en *Emérita*, LXV 1, pp. 1-15.
- CANO BALLESTA, J. (1998): "Poesía de la experiencia y mitos helénicos", en *Ínsula*, 620-621, pp. 16-18.
- (2001): "Introducción" a *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, pp. 19-72 (3ª ed. 2005).
- CARNERO, G. (1979): "Poética", en Moral, C. G. y Pereda, R. M., *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.
- (1999): "Poética" en Jesús García Sánchez, *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 311-314.
- (2000): "Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo", en *Laurel* 1, pp. 41-57.
- CARANZA, D. (2007): *Una aproximación a la doctrina del amor en Platón: entre el Lisis y el Banquete*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- CARPENTIER, J. & LEBRUN, F. (2008): *Historia del Mediterráneo*, Barcelona, Editorial Base.
- CASTRO HIDALGO, M.A. (2005): "Emily Dickinson: la naturaleza, fuente de libertad y felicidad" en *Káñina Revista de Artes y Letras*, Vol. XXIX, pp. 285-288
- CLÚA SERENA, J. A. (2001): "Calímaco, Propertio y Ezra Pound (*Homage to Propertius*)", *AEF*, XXIV, pp. 95-106
- (2003): "Poética e innovación en la *Alejandra de Licofrón: TO*

- SKOTEINON", *AEF*, XXVI, pp. 43-56.
- CODOÑER, C. (ed.) (2007): *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra
- CORTÉS, H. (1996): *Claves para una lectura de Hiperión*, Madrid, Hiperión
- CÓZAR, R. de (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, Ediciones El Carro de Nieve
- CLAVO, T. (1996): "Safo, fragmento 16V: el deslumbramiento" en *Enrahonar*, número 26, pp. 41-46.
- CRISTÓBAL, V. (1989): "Introducción" a Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, Gredos.
- DADSON, T. J. (2005): *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento.
- DEL CARO, A. (1991): *Hölderlin, the poetics of being*, Michigan, Wayne State University
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. (1996): *El lomo de los días. Ensayos y notas sobre poesía y novela de los años noventa*, Almería, Batarro.
- (2002a): *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- (2002b): Reseña a *Viento de Cine* de José María Conguet en *EL CULTURAL*, 24 de octubre <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/5648/Viento_de_cine> Consultado el 14/11/2013
- (2010): "La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones" en *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor.
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. & DEL OLMO ITURRIARTE, A. (eds.) (2011): *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento.
- (2012): *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*, Sevilla, Renacimiento.

- DÍAZ MARCOS, A.M. (2006): *La edad de seda*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz
- D' ORS, M. (1997): "Última poesía española por el sentido común al aburrimiento", en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 50, pp. 120-128.
- ELIADE, M. (2006): *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Cairós
- ESCAJA, T. (2009): «De "Fuegos fatuos" al "coño azul". Una nueva historia de la poesía española escrita en castellano», *Destiempos*, nº19, pp. 259-385, México D.F.
- FERRER, A. (2010): *Hölderlin*, Madrid, Síntesis
- (1997): *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*, Valencia, Ediciones Episteme
- (1993): *La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin*, Madrid, Hiperión
- FISHER, NRE. (1992): *A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Phillips.
- GALÁN VIOQUE, G. (2004): "Introducción" y "Notas" a *Antología Palatina II*, Madrid, Gredos.
- GALLEGO, A. (2006): "Preludio para Aurora Luque" en *Poética y poesía. Aurora Luque*, Madrid, Fundación March
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1934): "El Paragón entre Málaga y Salé de Ibn al-Jatib" en *Al-Andalus*, 2:1
- GARCÍA GUAL, C. (1972): *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo (3ª edición, 1991).
- (2003): *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1980): *Las voces y los ecos*, Madrid-Gijón, Júcar.
- (1992): "La poesía", en Darío Villanueva y otros, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres (1975-1990)*, vol. IX, Barcelona, Crítica, pp. 94-156.
- (1996): *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada,

Renacimiento-La Veleta.

— (2001): “Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema”, en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 111-127.

GARCÍA, P. (2007): “La locura divina de Eros en el Fedro de Platón” en *Cauriensi*, Vol. II, pp. 93-119

GARCÍA POSADA, M. (ed.), (1996): *La nueva poesía (1975-1992)*, Madrid, Crítica.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (ed.) (1999): *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.

GARDNER, T. (2006): *A door ajar. Contemporary Writers and Emily Dickinson*, New York, Oxford University Press

GARULO, T. (1998): “La nostalgia de Al-Andalus: génesis de un tema literario” en *Quturba*, número 3.

GARZÓN, A. (1972): *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Archivo de la Real Cancillería

GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus

GERBER, DE. (1985): *Greek Poetry and Philosophy*, Toronto, Classical Association of Canada

GIANGRANDE, G. (1974): “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, en *Emérita*, XLII, fasc. 1º, Madrid, pp. 1-36

GIL, L. (1985): “*Procul recedant somnia*. Los ensueños eróticos en la antigüedad pagana y cristiana”, en *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Vitoria, Universidad del País Vasco, I, pp. 193-219

GRIFFIN, C. (1988): *Emily Dickinson*, Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Company

GRIMAL, P. (1979): *Diccionario de mitología griega y romana*,

- Barcelona, Paidós (6ª edición; edición original en francés, 1951).
- GONZÁLEZ CASANOVA, J.A. (1994): *Casablanca. Una historia y un mito*, Barcelona, Cairós
- GÓMEZ CANSECO, L. (1993): "Luis Cernuda en Nueva Inglaterra" en *Philologia Hispalensis*, número 8, pp. 227-238
- GUTIERREZ GIRARDOT, R. (2002): "Luis Cernuda y Hölderlin" en *Aleph*, número 123, pp. 2-6
- HARTO TRUJILLO, Mª. L. (1996): "Vino y amor en la literatura latina", en *AEF*, XIX, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 277-278.
- HEIDEGGER, M. (2005): *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza Editorial
- HIGHET, G. (1954): *La tradición clásica*, 2 vol., México, FCE (edición original inglesa, 1949; 3ª reimpresión en español, 1996).
- HOLLAND, J. (1969): *The Mediterranean in the ancient world*, New York, Greenwood Press.
- IBÁÑEZ, B. (1994): *El símbolo en La realidad y el deseo de Luis Cernuda*, Kassel, Reichenberger
- INSAUSTI, G. (2004): "El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda" en *Rilce*, número 20,1, pp.63-93
- JAMES, S. & DILLON, S. (2012): *Women in the ancient world*, Malden, Wiley-Blackwell
- JONGH ROSELL, E. DE (1982): *Florilegium. Poesía española última*, Madrid, Espasa-Calpe.
- JULIÀ, J. & BALLART, P. (2007): *Arts de poeta. Poesia i relacions interartístiques*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.
- KEEFE UGALDE, S. (2006a): "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas", *Arbor*, 182-721, pp. 651-659
- (2006b): "Remakes. Midcentury Spanish Women Poets and The Gendering of Film Imagery" en Fuentes, Yvonne & Parker, Margaret

- (2006): *Leading Ladies. Mujeres en la literatura hispana y en las artes*, Louisiana, Louisiana University Press
- KERMODE, F. (1979): *The Genesis of Secrecy, USA*, The Charles Eliot Norton Lectures
- LAMET, PM. (1971): *El Dios sin Dios en la poesía contemporánea*, Bilbao, El Mensajero.
- LANZ, J. J (1994): *La llama en el laberinto, Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- LANZ, J. J (1997): "Introducción" a *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-88.
- LAPATIN, K. (ed.) (2008): *Papers on Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles, Getty Publications
- LAURENS, P. (1989): *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Letres.
- LAUXTERMANN D. (1998): "What is an epideictic epigram?", *Mnemosyne*, 51.5, pp. 525- 537.
- LEDESMA, M. (ed.) (1999): *Erotismo y literatura*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- LETRÁN, J. (2001): "'Tócala otra vez, Sam': tradición y poesía española en los umbrales del tercer milenio", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXVIII, pp. 71-87.
- LIDA DE MALKIEL, M^a R., (1975): *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LILLIEDAHL, A. (1981): *Emily Dickinson in Europe*, Washington, University Press of America
- LÓPEZ CASTRO, A. (2001): "Cernuda y el discurso autobiográfico" en *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, A Coruña, Servicio de Publicaciones de la UDC, pp. 211-227
- LÓPEZ LÓPEZ, A. (1997): "Safo como referente en las poetas hispanas del siglos XIX y XX" en *Florentia Iliberritana*, II, número 8, pp. 221-

241.

LUJÁN MARTÍNEZ, E. R. (1997): "Los devaneos de Erato: el mundo clásico en Ana Rossetti", *Epos*, 13, 77-88.

LUQUE, A. & VIGAR, A. (2011): *Mira el cine que yo veo*, Málaga, Centro Cultural Generación de 27-Diputación Provincial de Málaga

MACCURDY, R. R. (1972): "Parodies of the judgment of Paris in Spanish poetry and drama of the golden age", en *Philological Quarterly*, Vol.51, Nº1, 135-144

MAINER, J.C. (1996): "La poesía del cine", *Poesía en el campus. Revista de Poesía*, nº 36, pp. 9-12

MANERO SOROLLA, M. P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, repertorio, Barcelona, PPU.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1989): "Introducción" y notas a *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia.

— (1997): "Introducción" a *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia.

— (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ-FRESNEDA BARRERA, M. E. (1995): "Ecos y pervivencias de la lírica amorosa antigua en la poesía española del siglo XX", *Epos*, vol. XI, Madrid, pp. 49-71.

MARTÍNEZ MONTÁLVEZ, P. (1992): *Al-Andalus, España, en la literatura árabe contemporánea*, Madrid, Mapfre

MAS, S. (1999): *Hölderlin y los griegos*, Madrid, Visor

MELETINSKI, E. (2001): *El mito*, Madrid, Ediciones Akal

MOLINA LÓPEZ, E. (2001): *Ibn al-Jatib*, Granada, Comares

MORAL, C. G. Y PEREDA, R. M (1993): *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra (1ª edición 1979).

MORALES BARABA, R. (2008): *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga & Fierro

MOLERO, N. (2006): *Identidades corporales alternativas*, Venezuela, Ediciones Astro Data

- MORILLA PALACIOS, A. (2007): "Safo de Lesbos y Mercedes Matamoros", en *Foro de Educación*, número 9, pp. 279-296
- MULVEY, L. (2001): "Placer visual y cine narrativo" en *El arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, pp. 365-377
- MUÑOZ, J. (2002): *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*, Sevilla, Renacimiento
- NEWBY, E. (1984): *On the shores of the Mediterranean*, Boston, Little, Brown.
- NONATO ALMEIDA DE ABREU SILVA, R. (2008): "Fios de Existir: Imagens de Penélope e Ariadna na poesia de Myriam Fraga" en *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*.
< <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline> >
- NUSSBAUM, M. SIHVOLA, J. (ed.) (2002): *The sleep of reason: erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press.
- ORTEGA VILLARO, B. (2001): "La *Antología Griega* en la poesía española contemporánea", *Minerva*, 15, pp. 207-218.
- (2005): "Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas", en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 11-28.
- PARTEARROYO LACABA (2005): "Estudio histórico-artístico de los tejidos de Al-Andalus y afines" en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio histórico español*, número 5.
- PAYERAS, M. (2009): *Espejos de palabra*, Madrid, UNED.
- PAZ, O. (2004): *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra
- PEÑA ARDID, C. (1996): "El interrogante poético del cine", *Poesía en el campus. Revista de Poesía*, nº 36, pp. 13-19
- (2004): "Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía", UNED, *Signa*, nº13, pp. 233-276
- PÉREZ GARCÍA, N. (1996): "Catulo y los poetas españoles de la

segunda mitad del siglo", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 10, pp. 99-113.

PÉREZ GARCÍA, N. (1998): "Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 14, pp. 301-309.

— (2002): "Mitología clásica y referencias grecolatinas en la poesía española de los años ochenta", en *Cuadernos del Lazarillo*, 22, pp. 2-12

PIRANDELLO, L. (2005): *Uno, nessuno, centomila*, Torino, Einaudi

PROVENCIO, P. (1988): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión.

RAMAJO CAÑO, A. (2001): "Una fórmula inmortalizadora: 'dum'...'mientras' ('en tanto que')...", en *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, pp. 293-302.

RAMAJO CAÑO, A. (2001): «La execración de la navegación, el "navigium amoris" y el Propempticón" en la lírica áurea», *Boletín de Real Academia Española*, Tomo 81, Cuaderno 284, 2001, pp. 507-528

RAMÍREZ, A. (2009): "La carta de Safo a Faón de Ovidio" en *Eremita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXVII 2, pp. 187-222

RODRÍGUEZ, J. M^a. (ed.) (2004): *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, Lucena, Ayuntamiento.

RODRÍGUEZ ROSIQUE, S. & BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2013): "La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente" en *Bulletin of Hispanic Studies*, número 90, pp. 295-309

RUIZ DE ELVIRA, A. (1999): *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Universidad.

— (2001a): "Elena. Mito y epopeya", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, número extraordinario, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, pp. 295-328.

— (2001b): "Elección de marido: Helena, Odoatis y Atalanta", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, número

extraordinario, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, pp. 329-335.

RUIZ SÁNCHEZ, M. (2005): "La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género", en *Archivum*, 54-55, pp. 163-210.

——— (1995): *Confectum carmine: I Parte. Poesía, amor y amistad*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

RUSKER, U. (1977): *Goethe en el mundo hispánico*, México, Fondo de Cultura Económica

SABORIT, J. (2008): "Noches de vino y cine", Valencia, MuVIM, pp. 15-26

SÁNCHEZ, C. (2005): *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, Siruela

SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2005): *Un título para Eros*, Granada, Servicio de Publicaciones de la UGR.

SILES, J. (1989): "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en *Ínsula*, 505, pp. 9-11.

——— (1991): "Dinámica poética de la última década", en *Revista de Occidente*, 122-123, Madrid, pp. 149-169.

SERRANO, J.M. (2002): *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, Málaga, Universidad de Málaga

SILVER, P. (1995): *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia

STOCKS, K. (1988): *Emily Dickinson and the Modern Consciousness*, New York, St. Martin's Press

SUÁREZ MARTÍNES, L.M. (2009): *El mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León

TERUEL, J. (2013): *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, Valencia, Pre-Textos

TODOROV, Tzvetan (1987): *La conquista de América. El problema del*

otro. Madrid, Siglo XXI.

VALENDER, J. (1984): *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis Books

VERNANT, J. P. (2001): *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Círculo de Lectores

VILLAR, A. del (2003): "La lucha con Dios en la poesía del s. XX", *Letras de Deusto*, Vol. 33, pp. 34-65

VILLENA, L. A DE (1979): *Catulo*. Madrid, Júcar

— (1992): "La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)" en *Fin de siglo (Antología)*, Madrid, Visor, pp. 9-34

——— (2001): "Estilos en la generación del ochenta", en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 163-172.

——— (2003): *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor

WINKLER, J. (1990): *The constraints of desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York, Routledge.

WOODBURY, L. (1967): "Helen and the Palinode", *Phoenix*, XXI, 157-176.

XIRAU, E. (1980): *Dos poetas y lo sagrado*, México, Joaquín Mortiz

ZAMBRANO, M. (1992): *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela