

HERMETISMO ITALIANO, SENSUALIDAD E IRONÍA EN LA POESÍA DE ELENA PALLARÉS

Loreta de STASIO
Universidad del País Vasco

Entre los creadores de la segunda mitad del siglo XX en España, la producción de Elena Pallarés destaca por su erotismo, barroquismo e ironía. Su poesía es un oxímoron constante, una metáfora cerebral y pasional. Se manifiesta como la explosión apoteósica de sensualidad femenina gozosa con muchas referencias a la naturaleza física de los actos eróticos, a menudo sublimados, en versos a veces especulativos, y, a veces, en cabriolas metafísicas de naturaleza muy física y terrenal. Sin embargo, al mismo tiempo es una poesía sofisticada, lúdica y especulativa en la medida en la que expone y desestabiliza las teorías lingüísticas y literarias y las tesis filosóficas vigentes sobre el arte, la literatura, la poesía y traducción.

Hija del '68, hija de los movimientos de la época, Pallarés manifiesta en sus versos una delicadeza individualista, situacionista, separada de lo social, de sus temas y de su lenguaje. El lenguaje es culto, con referencias místicas y clásica: parece que su poesía sea una expresión de la elegancia en oposición a la rugosidad y la demagogia social de la cultura contemporánea en la que vive.

Las composiciones que considero para este análisis están tomadas de *El malentendido* (Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002), *Ajuste de cuentas* (Madrid,

Sial ediciones, 2005), *El ladrón de rosas* (Madrid, Evohé, 2004) y los extensos poemas últimos de *Ella guarda secretos* (Zaragoza, Olifante, 2006) y *Mala estrella*, de 2012 (en prensa).

La titulación

La poesía del siglo XX, con sus estilos, sus técnicas, su figuralidad y su léxico –por no mencionar el abandono, en algún momento, de la métrica tradicional y la elección del verso libre– en esta autora ha dejado huellas claras desde el punto formal.

Elena Pallarés rechaza el revestimiento ideológico de su poesía y se distancia de los postulados de lo que representaba el realismo social, en la consideración que la poesía es ante todo un arte, mientras que para los ideólogos es ante todo un pretexto. La técnica de la titulación de sus poemas, por ejemplo, es una constante de la poesía del siglo XX que en Italia remite a la corriente hermética, y la autora la utiliza, no se sabe si conscientemente o no, en la línea de la corriente citada. Si bien es difícil hacer asumir a Pallarés este legado, porque la corriente hermética es típicamente italiana, pese a que el hermetismo ha tenido sin duda un impacto en la corriente española de los «Novísimos», a la que sin duda conecta la poeta zaragozana.

La primera característica que destaca es la elección de los títulos de los poemas: los títulos están siempre sacados del primer verso. Esta técnica de titulación ha sido ampliamente utilizada por Ungaretti y amplificada, después de él, por los herméticos. El título pierde el carácter de simple etiqueta, es despojado de su función referencial y también didáctica, en función de la subjetividad pura, como si de una resonancia se tratara, o mejor, de un armónico del texto que sugiere las tonalidades por adelantado. Así que este tipo de titulación que también podría definirse paradójicamente un no-título, indica con precisión el proceso de de-conceptualización que sufre la poesía contemporánea, su huida de la síntesis y paráfrasis si no incluso de la predominancia del tono sobre el sentido. El título, entonces, despliega un sentido autónomo, cuya relación con el significado del texto no es conceptualmente clara, sino más bien de orden analógico, evocador y tonal. Y este es, y será percibido así por los operadores, como la caracterización de la tradición de lo nuevo del siglo XX (Mengaldo, 1991a: 14-15).

Los poemas de Pallarés, para ser más precisos, son sin título, ya que en sus versos los títulos no están separados del texto para definirlo, sino que son una parte integral del texto poético. Sus títulos no tienen vida extra-textual, ni siquiera gráficamente, sino que son los versos iniciales de sus poemas y se caracterizan

como títulos únicamente por el carácter gráfico en letra capital, a diferencia del resto de los versos en minúsculas. En el último libro, *Mala estrella*, aparecen incluso cinco poemas, muy largos, cuyos grupos de versos están divididos progresivamente según una numeración romana en los que la autora no recurre ni siquiera a la mayúscula de la prima o las primeras palabras (*Mala estrella*, pp. 31-34; 46-49; 58-60; 72-74; 85-87). El texto se ofrece, así, en su pureza total, no contaminado por las conceptualizaciones: de hecho, la ausencia del título ya contiene lo que es tal vez el estigma más personal de la poeta, la coincidencia perfecta, casi sin esfuerzo, de página de diario y de absoluteza lírica, como si la existencia supiera dar rienda suelta por sí misma, sin filtros, a la esencia.

Pallarés tiende a experimentar con nuevas técnicas de deconceptualización del título: la producción poética examinada demuestra el compromiso de arrebatar el título a su condición de «cuerpo extraño», de híper-enunciación secundaria y accesorio, perteneciente o no a la vida del texto, para que pueda participar plenamente en la significación y en el espacio de la resonancia textual, ya sea para dibujar en ella una muestra de sentido y de entonación de algún modo afines a las del texto, o de fijar en ello la premisa, al menos, semántica, y también sintáctica, necesaria para el desarrollo del propio texto.

Abstracción, sublimación y concreción del eros en los versos de Pallarés

La mayor parte de los poemas de Elena Pallarés requieren más que una lectura cuidadosa, debido a que su ininteligibilidad aparente y perseguida afecta la comprensión y traducción de su sentido inmediato. Las lecturas repetidas de su poesía suavizan las dificultades iniciales y abren a una disposición y a una afección que proviene del hábito del ya visto, del ya leído; y al mismo tiempo impresionan por las asociaciones peculiares y combinaciones sinestésicas y por la clave fuertemente irónica que la subraya. Creemos que esto también es parte de una estrategia deliberada para involucrar al lector implícito, porque entre otras cosas, en todos sus poemas, a pesar de las dominantes prevaletentes en cada uno de ellos, Pallarés alterna tonos diferentes para atraer la atención del lector, estableciendo de manera continúa momentos de intimidad y otros de distanciamiento entre el espacio del autor y del lector, mientras se deja ir a confesiones abiertas y sinceras.

La poesía de Elena Pallarés muestra un proceso de introspección a veces complicado, que se refleja en un estilo refinado, cerebral, conceptista, barroco. Desde el punto de vista temático y estilístico su producción poética es bastante

heterogénea: se va desde *El malentendido*, un poema narrativo policíaco escrito en tercera persona y en versos endecasílabos, que narra la exploración crítica a través de la voz poética de un detective que intenta reconstruir un crimen, a un poema escrito en primera persona que es la simulación autobiográfica de *Ajuste de cuentas* –este también en endecasílabos–, a la colección en verso libre de *Ella guarda secretos* y *Mala estrella*, de material muy autobiográfico, que resulta ser de mayor subjetividad lírica y evocadora.

Los dos primeros libros, *El malentendido* y *Ajuste de cuentas*, poseen más bien una naturaleza metaliteraria y metapoética: son poemas en los que la poesía reflexiona sobre sí misma, su lenguaje y las teorías literarias que la explican. En estas colecciones de poesía, a pesar de un estilo más definido y de una composición sintáctica correcta –la ausencia de sujeto y del objeto, o su referente «enmascarado»–, los temas y la especulación filosófica a la que se prestan estos poemas, hacen que la poesía de Pallarés parezca menos lírica, menos sensual. Como afirma el crítico Ángel Prieto de Paula a propósito de *El malentendido*, la sustancia metaliteraria, metapoética y metalingüística de la obra supone un obstáculo para generar emoción: la poesía, en general, se revela mejor entreviéndola y analizándola que haciéndose descubrir analizada (Prieto de Paula, 2002). Es por ello que, dada la poeticidad filtrada a través de cuestiones de teoría lingüística y literaria, omito por el momento los dos primeros poemas de la poeta zaragozana y me centro en el análisis de sus últimos poemarios, *Ella guarda secretos* y *Mala estrella*.

En el penúltimo libro se libra la naturaleza poética lírica de Pallarés, un texto en el que tanto el sujeto como el objeto se manifiestan y se materializan por el uso de la primera persona dirigida a un tú bien definido. A primera vista, este poema renuncia a servir de pretexto para reflexiones teóricas y filosóficas, aunque también sea un texto metapoético: de todas formas, no es una cuestión de la que nos ocupamos inmediatamente. En los poemas de *Ella guarda secretos*, se hace transparente un erotismo intelectual, y, a la vez, muy físico, una retórica sensual, que no es la misma pasión retórica de ciertas poetisas. Aunque los poemas sean dirigidos a un «Señor de los Secretos» que nos podemos configurar en carne y hueso como una referencia presente y constante en la vida de Pallarés, la autora disfruta de la dialéctica de la pasión que expresan sus versos y la utiliza de manera lúdica.

Al esbozar un yo poético escéptico sin dios en el que ampararse y esperar, ni siquiera en el dios del amor, el universo semántico de Pallarés en estos poemas es centripeto, se centra cada vez más en el uso de la segunda persona, un tú cercano,

admirado, familiar y coloquial, «El Señor de sus Secretos» se refiere siempre a este amor vivido como fuente y razón de su vida. En función de este amor, Pallarés a menudo utiliza los modelos retóricos de la *cupio dissolvi* por amor, típicos, entre otras cosas, de la poesía mística, donde el yo se entrega en todos los sentidos al otro. Sin embargo, el uso de estos dispositivos y artificios retóricos, al menos al parecer, aquí no configuran una representación del yo de la autora, de su propia experiencia vivida como negación, cancelación, no se expresa en un acto de renuncia al yo, a la existencia si no es a la luz del otro. Además de la satisfacción, complacencia y deleite de este rol experimentado como elección alegre y no como imposición de modelo expresado en sus poemas –y que en este caso sí es un claro reflejo autobiográfico–, también hay mucha ironía en su poesía, un jugar y burlarse de la rigidez –o mejor, de la seriedad– de la moral y crítica literaria que aplicaría sus esquemas y patrones tradicionales al análisis de los poemas de esta autora.

La subversión de Pallarés al falso y rígido moralismo y a la crítica literaria se manifiesta en el fuerte componente surrealista en sus poemas. Sus imágenes más que simbólicas, son principalmente surrealistas, animadas por un espíritu transgresivo. Véase en los versos: «En la noche varada»: «...palabras de palma / que llenan de gorjeos / la luna llena» (Pallarés, 2006: 31); y sobre todo en «Oh mi germinador»: «Oh mi germinador, sembraste tu simiente sobre la tierra negra / de mis entrañas / y ahora / me ha crecido una estrella / en mitad de la boca» (Pallarés, 2006: 35); y también: «Mi boca es solamente aquella herida / que en mitad de la cara abrió al lenguaje».

Incluso el claro componente erótico de su poesía se utiliza en sentido irreverente, empleando el lenguaje religioso para referirse a la descripción de su admiración y deseo del miembro de su hombre, aunque «santificado» por el amor exclusivo hacia él. Véase en: «Pues bendito tú eres»: «Pues bendito tú eres / entre los otros / sea santificado ese miembro / que miro con los ojos del corazón, / que toco con los dedos / del corazón, / que, inscrito en el amor / endurezco en lenguaje» (Pallarés, 2006: 37). O con el uso de metáforas religiosas como en «Tú boca»: «Tu boca receptáculo de besos / es ahora el relicario / donde se glorifica la materia» (Pallarés, 2006: 81). O en versos que evocan la mitología bíblica y cristiana que cobijan en los cielos. «Tu raíz»: «Tu raíz y la mía entrelazadas / arraigan en la nube, / allá en el aire, / para después caer / como ángeles heridos / y volar hacia dentro, hacia lo hondo» (Pallarés, 2006: 83).

Además de la transgresión aquí también hay oposición-fusión del cielo, de lo sublime, de lo alto –nubes, aire, ángeles– vs. la tierra, lo ínfimo, las vísceras –raíz, dentro, lo hondo–, que con sus referentes precipitan: «hacia lo hondo, volar hacia

dentro». ¿Es la introspección y la vida interior la única fe posible, digna de religiosidad? Parece clara su concepción mística en versos como: «Como los hombres, no, como los pájaros / en lugar de al final / desde el principio, amor, / habitamos el cielo» (Pallarés, 2006: 11). El lenguaje religioso en Pallarés se asocia a menudo a un fin definido en su discurso metalingüístico y metaliterario, como en *El malentendido*: «Yo te bautizo / en el nombre del ahogado que busca / sin posibilidad de apropiación» (Pallarés, 2002: 60); o: «Se santigua / en el nombre del común de los padres / hechos propios en el nombre del hijo» (Pallarés, 2002: 51).

Otro componente frecuente en sus poemas es el líquido, presente en la descripción de los flujos, del sudor de la sangre de los cuerpos; y también por el escenario de agua marina o en la playa, a menudo en las islas griegas, lugares de la mitología griega¹ que se presenta como el escenario preferido de la mayoría de los lugares donde dejarse llevar y disfrutar. Es frecuente la referencia al ámbito semántico marino semántico en general, como en *Ella guarda secretos*: «Ven a mi alma / echa el ancla» (Pallarés, 2006: 12) –también destacando su intento de estabilidad y de demanda de posesión en tanta disolución, en tanta liquidez–.

La relación con el agua podría explicarse en términos psicoanalíticos como motivo *pass-partout* insistente en la crítica literaria de los años anteriores –y, ciertamente, mucho se ha dicho y se puede decir sobre el valor del agua en sentido freudiano y lacaniano–. Me limitaré en sugerir que en este caso refleja un deseo de fugarse y fundirse, al mismo tiempo, otro elemento metafísico junto con otros elementos surrealistas, eróticos, pasionales, íntimos, irreverentes y profanadores que a menudo se cruzan, y otras veces aparecen como opuestos, con una clara intención irónica, como se lee en *Ella guarda secretos*, «El sudor»:

El sudor de los cuerpos
en el pleno fulgor de la pelea
que intenta destruir lo indestructible
y cruzar más allá de las murallas
confundiendo dos piedras en un único canto
impregnaba la alcoba
de olor a sangre, a muerte,
a animales heridos,
a campo de batalla

1.- La admiración por el clasicismo de la antigua Grecia –legado de los poetas de la Generación del '50 y en especial de Jaime Gil de Biedma– implica, por traslado, una especie de veneración de este país como escenario de fondo de los poemas y especialmente de sus paisajes marinos.

y los que fuimos solos
de soledad privados
yacemos en la tierra
en que hallamos la muerte,
en que hallamos la vida,
en que hallamos la muertevida
como un duermevela
y sólo cuando ella,
la bañadora
esa estrella de mar
que ilumina hacía abajo
nos descubre lo Uno en nuestro flujos
sabemos que este olor a sudor de los cuerpos
hace estar en olor de santidad las almas (Pallarés, 2006: 80).

Ludus e ironía de Pallarés

En Pallarés, de hecho, el juego y una ironía muy personal son el rasgo más característico de su poesía. Llama la atención la extensión de sus poemas de *Ella guarda secretos*, en algunos casos muy cortos como en el único verso «Después de hoy no aguardo otro después» (Pallarés, 2006: 103), en comparación con otros prolijos, que se extienden por dos páginas como: «Cómo, dime» (Pallarés, 2006: 92-93); o en los dos versos de «Ven a mi alma / echa el ancla» (Pallarés, 2006: 98), vs. «Tú» (Pallarés, 2006: 18-19); o también: «Este nudo deshace tu desnudo, / te ensilencia, te embebe, te desnace» (Pallarés, 2006: 48), vs. «La noche». (Pallarés, 2006: 51-52); y además: «Pasó de largo el ángel. / Supe entonces a qué sabía nunca» (Pallarés, 2006: 116), y «Cosí la boca al ángel. / Ahora el ángel se acaba» (Pallarés, 2006: 118), vs. «Desde las lejanías» (Pallarés, 2006: 56-57). Véase también en *Ajuste de cuentas*, el único verso de «Cómo pesa su ausencia, corazón» (Pallarés, 2005: 27), que sigue al extenso poema «Un día fuimos» (Pallarés, 2005: 26); y también los únicos versos respectivamente en «Mi casa se oponía a su camino» (Pallarés, 2005: 46) y «Morada versus nómada» (Pallarés, 2005: 47), vs. el poema «Abril» (Pallarés, 2005: 36-37); y los dos versos de «En el camino un nombre que se aleja. / En la morada otro nombre y su queja» (Pallarés, 2005: 45), vs. el extenso poema «Nacer» de la página de a lado (Pallarés, 2005: 44). Por no hablar de su última producción poética *Mala estrella* donde a escuetos versos tales como «EN CADA hoja caída / cabe un otoño» (*Mala estrella*, p. 30) sigue una poesía sin título que se extiende por cuatro páginas (pp. 31-34), y a ésta sigue otro poema de sólo tres versos: SE ENCENDIERON (p. 35), para repetir la misma alternancia con otros casos similares en el mismo libro (véanse

los cuatro versos de EL NOMBRE, p. 45, vs. pp. 46-49, vs. los cuatro versos de VENDERÍA, p. 50); y así igual en los cuatro versos de AHORA (p. 57), vs. pp. 58-60, a los que sigue «EN BÚCAROS de muerte esperaba la rosa / su inexistencia» (p. 61).

En Pallarés son frecuentes las oposiciones advertidas no de manera tan dramática, sino, una vez más, como un juego como irónicamente muestra en la elección de los semas opuestos vida/muerte, tierra/mar y de los colores –calientes y fríos– rojo/azul, en los oxímoron sencillos en *Mala estrella*: «AMOR [...] / ciega luz» (p. 36); o en los acuñados en *Ella guarda secretos* «El sudor», como si fueran sólo juegos de palabras compuestas: «yacemos en la tierra / en que hallamos la muerte, / en que hallamos la vida, / en que hallamos la muertevida / como un duermevela» (Pallarés, 2006: 80).

La poesía de Pallarés es juguetona también por el sonido y el significado de palabras elegidas por sus versos, recurriendo por la misma razón también a la rima en «Después de la partida»: «aún no podemos dar la vida por perdida, / tahúres de las almas / guardamos una carta de amor bajo la manga / algo así como un as de corazones» (Pallarés, 2006: 84); véase en el mismo libro: «No me importa que el tiempo / convierta mi materia / en carne lacerada, / yo ya no vivo dentro de mí, soy / la enajenada, esa desapropiada / que nada es y no quiere / ser otra cosa / que nada, una nada / a tu cuerpo soldada, ah pasión de la lanza, ah llaga» (Pallarés, 2006: 90); o, en *Ajuste de cuentas*, la ya citada: «En el camino un nombre que se aleja. / En la morada otro nombre y su queja» (Pallarés, 2005: 45). Y también las tramas de fonemas y de cacofonía: «Este nudo deshace tu desnudo, / te ensilencia, te embebe, te desnace» (Pallarés, 2006: 48); o en el poema inicial de *Ajuste de cuentas*, «¿La verdad? ¿Bajo qué letra inscrita?»: «[...] Yo soy la guardiana de sus secretos, / mis versos son senderos que retrasan / la llegada al viajero, cul-de-sac, / su lectura vana danza de grullas / en dédalos de dudas y de dedos» (Pallarés, 2005: 21)

Pero es en *El malentendido* donde se distingue en la figuración fonética y semántica a través de juegos de palabras bien logrados, anagramas, sustracciones silábicas y asonancias: «construye lo otro en lo roto» (Pallarés, 2002: 52), o «la lengua estaba allí, determinada, / terminada, minada, nada» (Pallarés, 2002: 89), o en los versos más representativos de su poética metapoéticamente e metaliterariamente irónica: «la palabra tomada por sorpresa / fue incapaz de decir una palabra» (Pallarés, 2002: 25); o en *Ajuste de cuentas*: «En el camino un nombre que se aleja. / En la morada otro nombre y su queja» (Pallarés, 2005: 45). En todo esto, es evidente el tono fundamentalmente lúdico de su poesía, así como es evidente que la forma irónica no corresponde a una superficialidad de significados. Otras veces juega con

la metarreferencialidad retórica de sus versos y la expresa abiertamente en los versos de *Ella guarda secretos* como «Cada noche»: «[...] –tu centro es una isla / perdida en tus océanos secretos–, / morir de sed en tu húmedo elemento –pobre oxímoron–» (Pallarés, 2006: 26).

El aspecto lúdico de sus poemas aparece en la inversión repentina de una estrofa a otra en el mismo texto y en el uso de lenguajes relacionados con diferentes ámbitos especializados. En «No quiero que me lleves», de *Ella guarda secretos* juega con el lenguaje lírico, mezclado con la jerga legal y con el lenguaje de las fórmulas matemáticas: «[...] los pétalos marchitos caídos de tu noche / que florecen al alba / como velos que esconden su secreto a los hombres / como velas que alejan su tesoro pirata / por las oscuras aguas de tu océano, / las leyes que te juzgan y condenan / a X años y un día, siendo X / la incógnita terrible y el día la esperanza [...]» (Pallarés, 2006: 29).

Incluso cuando los opuestos se perciben sin ironía, sus versos muestran un balance crítico, consciente, distanciado, que sin embargo se recompone en el inconsciente, que para la autora parece ser la única manera de sentir y de conocer más que la «única forma de comunicación» –al revés de lo que suele ocurrir a la poesía de la Generación del '50 para la que lo racional intenta controlar el inconsciente, lo surreal–: «No me afecta tu ausencia, / separación, distancia, lejanía / pues los opuestos cambian y se alteran / según los sueña el alma» (Pallarés, 2006: 17).

También por ello, la ironía propia de Pallarés destaca por su originalidad en el panorama de la poesía contemporánea. Por otro lado, según afirma Octavio Paz, hay dos ejes sobre los que gira este confuso mundo del arte: la analogía y la ironía. Por analogía Octavio Paz entiende la manera en la que se interrelacionan las palabras y la forma en la que comprende el hombre moderno. Es, dice, «una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el platonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el XVIII, penetra en el XIX y llega a nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del Universo» (Paz, 1974: 10). La analogía se opone a la lógica causal, destruye todo el racionalismo occidental, y permite el principio del pensamiento metafórico, de la idea de que todo pensamiento es en realidad metafórico. La ironía, según y contradiciendo a Octavio Paz, es *la actitud moral* que requiere esta conciencia: la distancia contradictoria con respeto a la realidad aplazada, la perplejidad sospechosa con respeto al mismo producto poético, con un escepticismo prudente y hábil (Moral y Pereda, 1979: 25)

Esta ironía es, por tanto, la *frialdad* de la que puede verse afectada la poesía de Pallarés, y es también ese abandono, esa atención satisfecha al elemento personal, al detalle sin importancia, a la apariencia. Los poetas de la generación de Elena Pallarés no consiguen creer en sí mismos y prefieren deshacer esta relación de interdependencia entre la poesía, la literatura y la cultura desacralizando el acto y la noción misma de la creación poética.

Mala estrella: la metafísica por la metapoética

Su última producción, *Mala estrella* (2012) comparte algunos aspectos de *Ella guarda secretos*: los versos siguen hablando de la misma autora en primera persona y siguen siendo dirigidos a un tú manifiesto, que pero ya no es el mismo en todo el poema aunque aparece también el tú del poema anterior. Aparece también la alcoba y la ambientación marina, pero ya no tan despreocupada y hedonista como en el libro anterior. Aquí hay un cambio de perspectiva, una abstracción mayor, un misticismo más acusado que el que se percibía en *Ella guarda secretos*. Aquí el tema dominante no es el amor sino la muerte. Ya desde su título, *Mala estrella* nos habla de algo trascendente, metafísico. La mala estrella es la suerte, o destino, o proyecto divino al que nos solemos referir comúnmente casi como frase hecha, creyendo en ella o no. En este caso, esta suerte, este destino, esta entidad actúa mal, es una mala suerte, una mala estrella. Hay una protesta latente en estos versos. ¿Es una protesta hacia el dolor, el sufrimiento del que no nos podemos escapar o una constatación resignada, una confesión resignada y tal vez liberatoria? Hay también una repetición del Ángel muchas veces citado en el poema anterior. ¿Es la personificación de un mensajero de esta entidad, o su oponente? ¿Es este ángel, su esperanza o el agente de este proyecto divino? La referencia al nombre propio del compañero de la Pallarés, de su Amor personificado, al principio confunde las ideas, aunque en este poema parece dibujarse progresivamente como agente de muerte (véase «EL ÁNGEL», *Mala estrella*, p. 63) y por sus referencias metonímicas, como en «NUESTRO AMOR»: «Y la estatua de un ángel cubrió el cielo de negro / con sus alas de piedra» (p. 23).

Este poemario es una continua sinestesia compleja de tipo lingüístico-plástico-visual-táctil y cinestéticos. véase como ejemplo «NUESTRO AMOR»: «Palpito tu pestaña, / me hizo un guiño / Tú corazón miró mi corazón / y por última vez / me dijiste lo oscuro» (p. 22). O, más adelante en el mismo poema: «Yo / una figura andante del dolor / sangre arriba bogando / sangre abajo / océanos de lágrimas» (p. 23); y sobre todo «ME GUSTABA»: «vestirme de tu piel, / tu piel de lunas pálidas de noche, / de mañana tu piel inseminada / por los granos de sol» (p. 70). A veces

aparecen claras sinestesias de tipo auditivo como en «TE OIGO, capitán, te oigo, / a bordo de la cama está tu grito, / míralo cómo vira a sotavento, / a barlovento» (p. 9); en «UNA CLARA»: «y le oí recorrer las lejanías» (p. 15); o en «SE ENCENDIERON»: «[...] cielos que nunca oyeron del azul» (p. 20); o «TE LLAMA por tu nombre / la voz del ángel. / Te atrae con la promesa / de la inmortalidad del alma de las letras» (p. 44), o «Te oigo, marinero / si escucho tu palabra sólo con los oídos / del corazón» (p. 86). Consideremos como ejemplo estos versos: «OÍA tu llamada como viniendo a mi / desde los bordes de la piel / del animal que sabe que le llegó el momento / de ir a ser desollado / diciendo qué palabras que ya no sabré nunca» (p. 19); en estos poemas no sólo hay que leer y sentir la poesía, sino imaginarla, verla, y casi tocarla. Hay una continua convergencia entre el mundo abstracto, cerebral, conceptista del lenguaje y su sensorialidad visual y táctil que convierte incluso las entidades abstractas en materia plástica que se siente, se toca y se persigue en su movimiento huidizo por las referencias espaciales: «YO, la andadora / de lo alto, lo bajo, el centro, las orillas, / yo, la siempre extraviada / y / la pese a todo / viajera, / vanamente te busco / por todos los rincones de la tierra» (p. 97). Incluso allí donde falta la referencia explícitamente auditiva, en sus versos conceptistas la percepción icónica –más que simbólica– de la palabra, remite, a la vez, a su sonido y a su ritmo, por lo que se puede decir que las sinestesias de Pallarés son al menos tridireccionales y tridimensionales.

De todas formas, a una primera lectura superficial, la mayoría de las categorías sinestéticas visuales empleadas conciernen los colores: hay pinceladas de colores asociados a conceptos como la vida y el candor, la inocencia con el blanco; la muerte, el dolor y la depresión son el negro; la juventud, la frescura, es el verde; el color dominante en todo el poema es el azul –que, si se supone que esté asociado al cielo y a lo metafísico, como estos son crueles, se asocian al frío, al vacío, a la oscuridad y al miedo–, como en «FUSILARON»: «Yo vi tu miedo azul mirarme helado / desde el espejo oscuro del patíbulo»; y finalmente el corazón, el amor, la boca, el sexo son en principio de color rojo («UNA CLARA»: «y vi tu corazón cincelado cual boca / de oscuro rouge pintada, / de sangre roja», p. 15); aunque el rojo es también sangre que se pierde, y que conduce a la muerte como en «CUBIERTO»: «sobre tu corazón / flores negras y pájaros / ensangrentados. No oí tu llanto / vi tu miedo» (p. 28). Aparece a menudo la imagen de la rosa con sus pétalos: es la sensación de la belleza, de la delicadeza, y de la suavidad terciopelada. Pero la sensación táctil de los pétalos se puede volver desagradable, áspera, horrorosa como cuando se asocia a la muerte. Es el caso de «SE ENCENDIERON»: «[...] rosas pisoteadas, y pétalos de sombras» (p. 20). Además las rosas son traidoras porque llevan espinas que hieren a muerte.

La asociación asumida de un color a un determinado concepto convirtiendo el color en su símbolo, desestabiliza y asusta más cuando el mismo color se apareja a otros conceptos diferentes e incluso opuestos como en «NUESTRO AMOR»: «Tú / el de la cima / llevabas en el pico / copos de nieve / de color rojo vida / de color rojo muerte, / y una corona de rosas en las sienes / Qué hermoso estabas, dios, qué hermoso estabas / hasta cuando una espina / –las espinan les gustan a las rosas, / son sus amigas– / se clavó en tu alma» (p. 21). Véase también cómo el cielo se convierte en algo siniestro y sugiere la imagen del terror y del miedo apocalíptico en el mismo poema de «NUESTRO AMOR»: «Y la estatua de un ángel cubrió el cielo de negro / con sus alas de piedra» (p. 23). O en «CUANDO»: «Aquí el amor creció de flores, / allí de nieve / y en ésta nos crecieron dos lunas en las bocas / azul sangre» (p. 66). Incluso el blanco transmite el vacío desconsolador y desesperado como en «EL ANGEL»: «Bajo cumbres nevadas sepultado / apenas ya se escucha el tictac de su hora / porque la muerte es blanca / justo en lo más oscuro» (p. 63); o también «EL COLOR de tu muerte / no es el del pan / ni el del copo de nieve / ni el del ala del ángel, / no, no es ése, es aún más blanco. / Tu muerte es como el aire, / tan blanca como el aire» (p. 64); o también en «MUERE el cielo hecho añicos / de una explosión de luz insoportable. Lo que ayer fue un poema en tinta azul / hoy es un texto en blanco. / Lo veo, lo estoy viendo bajo / la desaparecida luz celeste / nievan alas y plumas sobre la parda tierra. / ¿Adonde irán los ángeles? / ¿Dónde los pájaros? ¿Adonde tu? [...] desorientadas / formas informes / vagan desnudas / pues ya no existe día que les preste / trozos de piel de cielo, velos azules / el azul se borró del arcoiris / para siempre –¿Qué va a ser de vosotros, / qué de nosotros/ sin el azul? –» (pp. 40-41).

Evidentemente al revés que en la ideología cristiana, para Pallarés la muerte no significa el pasaje a una dimensión superior, y más que un concepto es una figura. Esa mala estrella es una entidad mala responsable del fin de la vida y sobre todo del dolor: Pallarés la retrata como el icono clásico del tarot, la cartas que predicen la suerte, es decir, el esqueleto con su guadaña: «ELLA, la espigadora, / al separar el grano de la paja / sabe al fin que la muerte / no nos unce a los cielos, nos anuda a la tierra» (p. 39). De todas formas las sinestesias son tan conceptuales que rozan más bien el ámbito de las metáforas propiamente simbólicas como en «EL ALA de la muerte / es negra de invisible / cuando cruza tu espacio» (p. 43); véase también: «ESTÁS tumbado al negro sol / de tu desesperanza / allí donde no crece / ni el árbol ni la pluma ni el alba ni la voz» (p.75), y en «Y UNA NOCHE»: «[...] escribiendo en la arena de las dunas del aire / palabras / que antes de ser leídas / se lleva el viento» (p. 81).

Desde el punto de vista de la composición este poemario presenta significativas novedades con respecto a los libros anteriores. Aquí aparecen poemas incluso más extensos que cubren cuatro páginas, contrapuestos a poemas de dos versos: esta es una característica que comparte con los poemarios anteriores pero aquí es aún más exagerada. Los poemas anteriores no llevaban títulos, distinguiéndose por el hecho de que las palabras introductivas están en letra mayúscula. Sin embargo, en *Mala estrella* hay poemas sin ni siquiera este recurso de titulación: aparecen cuatro poemas muy largos que están divididos por estrofas numeradas, con números romanos en las páginas 31-34, 46-49, 58-60, 72-74 y 85-87;

Los mismos números romanos subdividen el libro en tres partes: una primera que contiene un único poema de sólo dos versos: «EL VENDEDOR de muerte extendía las sombras / sobre los mostradores de la ira» (p. 4). Aquí hay una expresión conocida, una imagen de la muerte amenazante, apocalíptica, icónicamente familiar que deriva del mundo bíblico, de las fabulas góticas y de las cartas de juego o de predicción de la suerte (tarot). La página siguiente lleva el número romano II e introduce prácticamente todo el poemario por 99 páginas más, hasta la página 103. La página siguiente, la 104, señala un nuevo capítulo, el III, compuesto sólo por dos versos que ocupan una sola página, como en el capítulo I, y que dan la clave de lectura de todo el libro: «LA INVENCION de la muerte / es siempre un juego de los vivos» (p. 105).

Una vez más Pallarés juega con la seriedad con la que asumimos la lectura de estos versos; una vez más la autora se burla con buen humor de los lectores y sobre todo de los críticos literarios. También estos versos se prestan a una interpretación surrealísticamente filosófica como que la vida es una invención de la muerte, de la misma manera que, según Shakespeare y Calderón, «la vida es sueño», y al revés. Este concepto por una lado desvaloriza los avatares y los afanes de la vida como algo ficticio sumergiendo todos sus actos, sus esperanzas, ambiciones y deseos en una dimensión onírica, surrealista fluctuante –o líquida según el gusto de la Autora–, como si se tratase de una muerte o de un sueño eterno; por otro lado transmite la idea de la poeta que ve la vida y la muerte como parte de un proyecto y sentido metafísico que ella sustituye por lo terreno y carnal, ya que la ideología cristiana difundida es que la vida es sólo un paréntesis, una estación de la muerte que es la verdadera dimensión eterna. Lo que se percibe es que este proyecto es un espectáculo cruel sobre el que no tenemos ningún control siendo el ser humano, el amor y la belleza, es decir, la poesía, la única dimensión, y capaz de salvarnos, lo que la poeta muy bien expresa en «A ESA ESTRELLA viajera / que va y viene a la tierra / en busca de los sueños / del pájaro

dormido / y trajina el dolor le digo yo / Cámbiame el cielo / de cartón piedra / por este amor de carne y hueso» (p. 80); su desconfianza hacía la vida del más allá, conforme a la fe cristiana común se lee en «YO NO QUIERO una cita tras los puentes colgantes / del más allá / ni encontrarme contigo en la otra orilla / porque ¿sabes? lo único de lo que estoy segura / es de que en este lado hay juncos, lirios, lotos / y pájaros dormidos sobre el sauce llorón / cuyos brazos cobijan nuestra siesta / pero tengo mis dudas de que allá / existan lotos, lirios, juncos, / sauces llorones, pájaros / y de que haya otra orilla» (p. 51); «¿ADONDE VAS, de vuelo, corazón? / ¿Crees que más arriba de las nubes / te está esperando / un obediente cielo / color azul? / [...] ¿Tan ciego estás de noche que no ves / que en eso que tú llamas ascensión / pones rumbo a la nada?» (p. 83); y finalmente: «CERRÉ la puerta al dios de las causas perdidas. / No hay posibilidad de pacto con la ausencia» (p. 100).

Está claro que la subdivisión tipográfica es un preciso intento de delimitar y significar circularmente todo el libro. Hay un doble incipit y un explicit que lo motiva, como si el poemario estuviese englobado en dos círculos: el primero está delimitado por los versos del primero —«EL VENDEDOR de muerte extendía las sombras / sobre los mostradores de la ira» (p. 4)— y del tercer capítulo —«LA INVENCION de la muerte / es siempre un juego de los vivos» (p. 105)—, en los que es evidente la ironía como única forma —retórica y filosófica— de entender estos versos, y la vida y la muerte. Hay también otro círculo que se interseca con el primero: este círculo es el incipit propio del poemario, el que lo contiene líricamente, por la belleza de las palabras y por las sensaciones que despiertan sus metáforas. Me refiero al círculo diseñado por la citación introductiva de Paul Celán: «el calor llega al mundo / y los muertos brotan y florecen» (p. 2), que es la introducción absoluta del texto y que especularmente remite al cierre del penúltimo poema «DICEN»: «[...] Algo habló entonces, / algo así como un grano / de luz, / algo que vino / como para sellar un pacto / no sé de dónde, / del corazón sin duda, / del corazón venía, / y sembradas dejó las semillas del sueño: en abril-lluvias-mil / vendrá esa primavera / en que los muertos brotan y florecen» (p. 103).

No sabemos si estos versos finales testimonian la esperanza no confesa de la autora en la vida del más allá, pero seguramente son una prueba de la visión carnavalesca de la vida con respeto a la vida y la muerte como profesaba Bajtín en sus teorías literarias: en el concepto filosófico del carnaval que acuñó Bajtín, la muerte y todos sus representantes son agentes de la ironía. Además incluso en el interior de este poemario Pallarés no renuncia a su habilidad irónica del juego de palabras y de conceptos como

en «CUALQUIER tiempo que elijas para irte / te irás a contratiempo» (p. 82), aunque es cierto que estos versos relatan el dolor de la muerte de un ser amado, a pesar del intento de distanciación procurada por el juego de las palabras, como se aclara en «PASA lista la muerte. / Somos niños sentados en pupitres de pino / que arrebata la muerte de su nido / [...] / y a tu sombra, también a ella, / se la lleva consigo» (p. 55); y también en «BUSCARTE, no encontrarte, / naufragada tu imagen / en la húmeda luna del armario. / Preguntarte por ti, en dónde está él ahora, / y ver cómo el espejo se deshacía en llanto. / No queda nada, dijo, / era como si el más soez / animal del océano hubiese devorados / los trazos de tus días, cualquier huella / que diera testimonio de tu biografía» (p. 98).

La muerte finalmente no se dibuja como fin de la vida sino como esperanza, como una regeneración, como lo es la primavera para los seres vivientes, después del invierno y del otoño —que Pallarés refiere en su poemario como la estación de la muerte— como se puede leer en el penúltimo poema: «CÓMO podría yo pese a la ausencia / durar en ti las noches de tristeza / [...] Cómo podría yo pese a esta muerte / en que te sé perdido entre las sombras / no saber que no todo está perdido entre las sombras / no saber que no todo está perdido, / reconocerte al fin, reconocerte en aquella violeta en tu tierra caída, / tu parda tierra, / que aunque pisen los pies del forastero / cada mañana vuelve a renacer / y con ella el anuncio de una pizca de eternidad» (p. 102). En este sentido los versos finales citados remiten circularmente a la citación de Paul Celán que constituyen la verdadera prótasis, es decir el contenido en pocos versos de todo el poemario. Son versos que, en mi opinión, adscriben la poesía de Pallarés a la tradición artística aragonesa que remonta a Goya y conduce a Buñuel, un arte muy grotesco, de aspecto a veces siniestro e distanciado, otras veces tiernamente compasivo y empático que sin embargo, bajo su disfraz, esconde una ironía profundamente filosófica.

La poética y su creación

Los años en los que vive la poeta zaragozana son años densos en cuanto a la cultura y el arte en España se refiere, y la poesía de Elena Pallarés se puede proponer como un reflejo emblemático de un camino evolutivo de las tendencias poéticas y artísticas de España desde finales de los '60 hasta la actualidad.

En la sociedad de consumo que se impuso ya durante el tardofranquismo y especialmente en la Transición hubo una democratización de la cultura que vació la poesía de su misión de protesta, lo que favoreció un cierto vitalismo literario,

especialmente entre los esteticistas y los formalistas. Por otra parte, la línea de reivindicación protesta contra la nueva España a través de una lírica irónica y crítica, continuando la tendencia de los poetas de la Generación del '50, cuyo legado había sido recogido en los años '70 por los Novísimos, poetas que cultivan el esteticismo con toques de ironía, impregnados de referencias eruditas que, a veces, defienden una poesía elitista o críptica al estilo de los herméticos italianos.

El grupo se caracteriza por una absoluta libertad formal, la escritura automática, las técnicas elípticas, por el uso de la sincopación y de los *collages*, la introducción de elementos exóticos, la artificialidad y el culturalismo. Tratan de no seguir la tradición literaria española y centrarse en autores extranjeros como Ezra Pound, y T. S. Eliot y los herméticos italianos. Más que centrarse en el mundo contemporáneo se dirigen al mundo clásico con el que están íntimamente familiarizados. Privilegian el elemento estético y conceptual a lo práctico: la poesía no debe ser utilizada para algo concreto, sino que debe hacerse apreciar y hacer reflexionar sobre sí misma.

En los últimos años del siglo XX es una característica común de los poetas españoles, bien entre los estéticos, bien entre los poetas menos barrocos, el desuso de las reglas básicas de la métrica, de la rima y también del ritmo. La versificación puede ser de otra naturaleza y los poemas pueden escribirse también en prosa. La temática existencial está siendo tratada con una poesía muy reservada en cuanto a la retórica, con un lenguaje casi coloquial, que vacía el valor literario del poema en las imágenes descritas en un lenguaje menos florido, cada vez más alusivo y hermético, y más propenso a lo esencial.

Con respeto a la poesía culta, erudita, en muchos casos elitista y críptica del «Novismo» la tendencia de la poesía española de hoy es más sincera, de mayor sensibilidad e intimidad con un especial interés en la metafísica y la metapoética. Es una intimidad en la que el poeta trata de sí mismo, del «yo poético», con un lenguaje mucho más cercano y coloquial. Es la así llamada «Poesía de la experiencia», donde aparece la misma existencia y memoria de la autora, que describe lo que siente en primera persona, como una manera de contar lo que parte del género humano experimenta a veces.

Sensible a las tendencias estéticas contemporáneas, como muchos poetas de su generación –y en especial los/las involucradas en la vida universitaria como en su caso– Elena Pallarés, en sus primeros poemas se preocupa de mostrar los orígenes del arte que, por analogía, reproduce la manera en la que se produce el mundo en lugar de imitarlo, y trata de encontrar un lenguaje lo más puro posible para expresarla. El poeta,

sin embargo, a diferencia de los músicos y otros artistas, no dispone de un lenguaje poético autónomo que no sea el de la comunicación, el lenguaje común, cotidiano. El poeta, entonces, crea un lenguaje propio que evoca un universo poético y metafísico, desnudando el lenguaje ordinario de los elementos no poéticos para transformar su creación en «poema puro». Es por eso que en sus primeros poemas, *El malentendido* y *Ajuste de cuentas*, por lo menos a un nivel superficial, se trata precisamente de ese tema: su primer poema es básicamente metalingüístico, metaliterario y metapoético, es el resultado de una investigación experimental y un pretexto para hacer frente a los problemas cruciales del arte según la estética, la filosofía y la poesía contemporánea, por lo que los materiales de composición de la poesía y del lenguaje al estado primitivo deben ser purísimos. Es un concepto que proviene de los pre-herméticos, ya que el mismo Ungaretti decía «[...] Poesia pura è dunque quella che cerca se stessa [...] Poesia è dunque l'atto di trovare la bellezza» (Ungaretti, 1926: 134.)

En la dicotomía de Ungaretti «inocencia y memoria» parece inspirarse Pallarés por su poesía. Ambos términos provienen de la lectura de los postulados de Baudelaire y Mallarmé, con quienes la autora se ha formado y en quienes se inspira constantemente implicándoles en sus alusiones intertextuales en su primer libro. La inocencia es el deseo de alcanzar un estado inicial equiparable al paraíso perdido del comienzo de los tiempos. Es un estado de pureza infinita, eterna, que, con la aparición del mundo, choca con el límite temporal. Es entonces cuando aparece la memoria, como compensación de la limitación humana. Como explica Pietro Bigonciari, «[...] La memoria è coscienza della caduta [...] è anche, mancato riscatto, senso della colpa, senso della storia» (Bigonciari, 1965: 147). Aparece el tiempo, el espacio, la historia. Y su sucesión sólo puede establecerse a partir de la memoria, ya que es la única señal viva en este tiempo nacido desde la eternidad inicial. La memoria está así identificada con el único medio posible de recuperación de la vida. Todo viene a la memoria por la ausencia –recuérdese «la nada» de Mallarmé–; y del mismo modo, de la inocencia inicial del mundo –a la que la poeta aspira, porque es un estado de felicidad y pureza–, se llega a la irrupción del límite –del tiempo, del espacio–, fijado ahora sólo por la memoria.

En términos de teoría poética, la «inocencia» puede ser identificada con la pureza poética, y la «memoria» con la técnica expresiva. La «inocencia» es la pureza de la lengua, el poder de la palabra poética para alcanzar el estado puro, cerca del absoluto. Pero el poeta, para expresar esa inocencia, tiene que recurrir a la memoria, porque todas nuestras visiones, desde el momento en que desaparecen de nuestra vista, se

encierran en la memoria: «[...] Tutto, tutto, tutto è memoria. Già una cosa, quando noi la vediamo, non abbiamo il tempo di nominarla, che è già passato, che è già memoria» (Ungaretti, 1937: 362).

El purismo hermético de Pallarés

Reflexionando coherentemente en ese camino de búsqueda de los poetas españoles y arrancando de manera heterogénea de la estética contemporánea y de restos de corrientes o nuevos ecos vanguardistas, Elena Pallarés elabora una poética que puede perfectamente atribuirse a una única fuente detectable en el purismo pre-hermético, ya que la poeta hace un amplio uso de las técnicas de la poesía hermética italiana. Por otra parte, el hermetismo como corriente poética real se definió como tal en Italia sobre todo en los años '40 y '50, y sin duda influyó en la poesía de muchos Novísimos en España en los años '70, que son los años en los que se forma culturalmente nuestra autora.

Los textos anteriores de Pallarés, *El malentendido* y *Ajuste de Cuentas*, son libros que se pueden leer bien como una colección de poemas, bien como un texto unitario, una secuencia única que se fragmenta, y la fragmentación es sin duda la constante principal de la corriente hermética. Pero hay también otras constantes que definen el lenguaje de la poesía hermética de Pallarés como el uso frecuente del complemento de la especificación y de la sinestesia. Véase los ejemplos sacados de *Ella guarda secretos*, en «Te miro»: «Te miro de puntillas / porque, aunque eres el rayo cuya mano ha borrado / de las hojas del cielo / palabras como nube, aún no asumes / que tu luz permanente me pueda transformar / en pájaro de piedra» (Pallarés, 2006: 24); o de *El malentendido*: «Descuartizadas voces del ayer / sólo reconocible en fragmentos de / letras de nombres propios del pasado, / alfabetos de piedra azul o lapis / lázuli, oscura noche de la tinta» (Pallarés, 2002: 45); «Abismada en un pliegue de su ala / una ciudad olvida vida y nombre. / Como un grito de guerra de la tierra / que se aplaza a mañana, una espera, / diferencias de la muerte en la muerte, / la caída del nombre en el anónimo / de otro pliegue, paréntesis de vidrio, / esta coma paraliza la hora» (Pallarés, 2002: 46); y en la primera estrofa de *Ajuste de cuentas*, el primer fragmento: «¿La verdad? ¿Bajo qué letras inscrita / si a orillas de la ausencia hilvana el nombre / cuyos bordes borraba, Mr. Maske? [...] no pierdo la esperanza, Mr. Maske: / bajo las tachaduras del jardín / habrá siempre una rosa sólo nuestra» (Pallarés, 2005: 21); y también «Intentar escribir»: «Intentar escribir este poema / y ordenar en la página las pistas / ya marchitas –en la postal en ruinas / de mi recuerdo habita todavía / la mano de una niña, una caricia, / vagos roces de dos alas distintas / aquel día que fueron sólo un pájaro, un ángel sólo en vertical caída / desde su cielo al nuestro, el suave soplo /

del viento de otro día en la nuca, / unas gotas de lluvia o quizá lágrimas / empañando el cristal de mi pasado...» (Pallarés, 2005: 23); y además: «VD. ME PROMETIÓ en la última cita / un aullido de rosas que no olvido» (Pallarés, 2005: 71).

Otro ejemplo de la influencia purista o hermética, o más bien pre-hermética, es el tratamiento de «cómo», con la comparación entre dos términos, uno de los cuales es de carácter concreto asociado a otro con valor abstracto. Véase en *Ajuste de cuentas*: «Un día fuimos pájaros los dos / –acordaba su canto a mis oídos, / pájaro del amor, ¿no lo recuerda? – / y habitamos el aire a nuestro aire, / nos bebimos el día, nos comimos el sol, / éramos blancos como Adán y Eva / antes de la caída, como dos lunas, como una luna, como el pan / con que lo comulgaba, la unidad / mínima, la unidad máxima, una / disolución lustral de nuestros bordes / en sombra única con vocación / de luz y en una sola voz: nosotros» (Pallarés, 2005: 26); y también: «Como una herida de la primavera / se abría abril por la primera página / de este libro. Florecía Florencia / en la ventana abierta entre aleteos / de pájaros y manos. Fina lluvia / caía, casi un hilo de luz, mientras / la pluma azul penetra la dureza / de un Arno en el que se hunde mi secreto» (Pallarés, 2005: 35).

El proceso de abstracción evidente en este poema es a la vez causa y efecto de la necesidad de fragmentación y análisis de la realidad para obtener una perspectiva diferente, y también de la necesidad de establecer las relaciones entre los distintos elementos con el fin de mostrar su diversidad. Esto explica por qué el lenguaje –como único material poético– pasa al primer plano: a veces con juegos de palabras, con la ruptura de los sistemas de comprensión previamente establecidos con el lector; a veces con la exageración culturalista o la cuidadosa selección de palabras polisemánticas; y otras veces con la elección de palabras aparentemente monosémicas, transparentes, opuestas a las anteriores.

Su purismo es claro en los textos que se caracterizan por la brevedad y la esencialidad evocadora como en *Mala estrella*: «EN CADA hoja caída / cabe un otoño» (*Mala estrella*, p. 30), o «VENDERÍA mi alma. / Por retener tu forma fugitiva / daría / la eternidad y un día» (p. 50). Y, en *Ella guarda secretos*: «Este nudo deshace tu desnudo, / te ensilencia, te embebe, te desnace» (Pallarés, 2006: 48); «Pasó de largo el ángel. / Supe entonces a qué sabía nunca» (Pallarés, 2006: 116); y «Cosí la boca al ángel. / Ahora el ángel se acaba» (Pallarés, 2006: 118); o, de *El malentendido*, «La tarde estaba en flor. Él le arrancó sus pétalos, su vestido de novia» (Pallarés, 2002: 20); o «El nombre es un instante de la luz / que explota entre dos páginas del bloc» (Pallarés, 2002: 61). El tratamiento simbólico-purista es aún más evidente en los versos únicos del mismo

poema *El malentendido* «Tan niña y con el nombre hecho pedazos» (Pallarés, 2002: 40) y en la página siguiente: «Al margen anotó: “la muerta en flor”» (Pallarés, 2002: 41); y aún más líricamente: «Palabra hecha de aire, vuelve al aire» (Pallarés, 2002: 73); de *Ajuste de cuentas*: «La luz contra la luz engendra sombra» (Pallarés, 2005: 24); «Morada versus nómada» (Pallarés, 2005: 47); «¿Cuándo grito su ausencia en mi poema / oye en mi grito el grito de todas las ausencias?» (Pallarés, 2005: 50); y «¿Fuera del libro habrá para nosotros / una segunda vez sobre la tierra?» (Pallarés, 2002: 74).

Evidentemente, al menos desde un punto de vista formal, la influencia de la poesía pre-hermética y hermética propiamente dicha se encuentra en Pallarés también por la descendencia común de esta corriente del simbolismo, además de por la forma en que ha madurado ciertos conceptos puros de orden lingüístico. Aunque parece que no se los toma en serio porque contraponen, en el mismo texto, textos evocadores muy breves a textos descriptivos larguísimos, como para burlarse de una cierta técnica y de un estilo, y también por la conciencia metalingüística de la sinestesia, tan característica de la poesía purista. Véase en *El malentendido* (pag. 17): «Por una sinestesia de la tinta / sinécdoques de lirios como lanzas / enlazan a las dunas la escritura / y hacen sangrar de una imagen de arena / las palabras. El mundo era ensiforme / para el blanco del papel. “En las hojas / siempre dices lo mismo: acero y vidrio”. / La noche era un cuchillo a las puertas / de la verdad, ah ciudad irreal. / La palabra anidada en el tintero». Aunque manifestando un sincero poder lírico con sinestesias como: «VD. ME PROMETIÓ en la última cita / un aullido de rosas que no olvido» (Pallarés, 2005: 71).

Con *El malentendido* se define la característica purista de Elena Pallarés en sentido completamente nuevo con respecto a la corriente italiana y con respeto a los cánones poéticos contemporáneos, italianos y españoles. Por este poema narrativo, Pallarés ha sido descrita por la mayoría de los críticos como un acontecimiento revolucionario, una voz nueva y distinta².

El recorrido de la pureza: confirmación y evolución hacia un simbolismo trans-post-moderno

Consideramos que Pallarés es una poeta pura, por las razones a las que nos hemos referido, y, aunque la meta de su viaje poético es similar en muchos aspectos a la de otros poetas de su tiempo, su recorrido de viaje hacia la pureza es diferente.

2.- Véanse las reseñas de Luis García Gambrina (2002), José Enrique Martínez (2002), María Luisa Burguera y Dora Sales, (2002), Ángel L. Prieto de Paula (2002) y José María Valcells (2003). Para *Ella guarda secretos* véase la reseña de Balbina Prior (2007).

En los primeros trabajos de Pallarés la presencia de la autora apenas se percibe y las técnicas formales de desnudación del lenguaje llevan a su poesía a altos niveles de abstracción. De hecho, desde el primer fragmento de *Ajuste de cuentas*, aparece una primera persona que se dirige a un tú a quien se le habla, aunque se trata de un «yo» absolutamente ficticio que apela a un tal «Mr. Maske». Está claro que el Mr. Maske es el nombre sin nombre, signo de una identidad que se oculta, una figuración pura de un tú pretexto, una vez más, para una investigación metalingüística y metaliteraria: «¿La verdad? Bajo que letra inscrita / si a orillas de la ausencia hilvana el nombre / cuyos bordes borraba, Mr. Maske? / No vea en mi escritura la andadura / en pos de sus tesoros escondidos» (Pallarés, 2005: 21). Sin embargo, con el tiempo, su poesía se irá humanizando, haciéndose cada vez más clara la presencia de la autora en sus composiciones.

Relacionado con el punto anterior, intentamos trazar el tratamiento en el tema de la lírica de la autora: siempre enraizada en la realidad —es una poeta «vitalista»—, el valor de elementos tales como el tiempo, el amor, la muerte, en el curso de su producción se considerarán desde diferentes perspectivas, pero siempre ancladas a la realidad. En el caso de Pallarés, partimos de una realidad general para llegar a su experiencia como un refugio que le permite expresar la intemporalidad del amor, de la vida y de la muerte en el sentido más amplio del término. El tratamiento intemporal de los temas es uno de los procesos de la poesía pura. Hay que añadir a ello la forma de expresión siempre orientada hacia la búsqueda de la esencialidad de las cosas. Esta investigación esencial se logra a través de una transición de lo concreto a lo abstracto: a partir de una imagen específica, la poeta llega, de un modo u otro, a la evocación de realidades universales.

Los recursos lingüísticos que utiliza son varios, y algunos de ellos son comunes. Por lo tanto, el uso de metáforas, comparaciones y analogías —recursos puros por excelencia— son la mejor manera para aspirar a la abstracción. Del mismo modo, a ese fin contribuyen la personificación, o como lo he definido antes, el antropomorfismo de los lugares, la sustantivación del adjetivo, la nominalización del verbo, la prevalencia de un léxico abstracto, el espacio en blanco, y el mismo diseño tipográfico del poema.

La desnudez formal conduce a un poesía críptica y, a veces, difícil de entender ya que Pallarés acuña un conceptismo *sui generis*, aunque con estructuras simples y palabras esenciales y alusivas. Siempre estamos frente a juegos expresivos que se concentran en un mínimo de lenguaje con un máximo de sugerencias.

La experimentación interlingüística es otro rasgo abstractivo que distingue la autora, con un gusto por los idiomas y los lenguajes, con su plurivocalidad, polifonía y pluridiscorsividad. Pallarés continuamente introduce en sus poemas versos en castellano, en italiano, en inglés, en latín, en francés, en alemán, como para relacionarse y hacer dialogar entre ellos los diferentes idiomas. Véase en *El malentendido*: «Parece ser que el muchacho del súper tuvo miedo. Su madre, una señora posesiva, le advierte cada día: “Figlio mio...”, “Il mio ragazzo...”, “Guarda...”» (Pallarés, 2002: 65); «desde el silencio de un claro del bosque, la *Lichtung*, la *Lichtung*» (Pallarés, 2002: 55); «en tus señales de humo / “*pulvis eris*” verte volver el polvo» (Pallarés, 2002: 31). De *Ajuste de cuentas*: «*that is the question*, morir o matar / con un golpe de estilo, con un golpe de don» (Pallarés, 2005: 76); «vagamente sonaban las palabras / de Nietzsche “in die Ferne, Ferne, Ferne” / y la alcoba se puebla de fantasmas» (Pallarés, 2005: 42); y «la llegada al viajero, *cul-de-sac*» (Pallarés, 2005: 21).

La métrica es un medio más a disposición de la poesía pura y un nuevo indicio de la evolución poética de Pallarés, quien comienza su recorrido poético utilizando la forma tradicional del verso endecasílabo petrarquesco como en *El malentendido* y *Ajuste de cuentas*, para introducir, a continuación, el verso libre en *Ella guarda secretos*, aunque sin dejar de lado el legado del equilibrio formal. El uso del endecasílabo en sus primeros poemas puede ser interpretado como un trabajo paciente y minucioso de organización racional de la forma poética. Con el tiempo Pallarés se deja ir a la espontaneidad expresiva profesada por los simbolistas franceses y por el purismo de los poetas pre-herméticos y herméticos, para dar forma a contenidos psicológicos menos controlables del inconsciente.

Otro elemento de estudio de la creación es el camino de investigación técnica, formal y temática y la correspondiente coherencia poética: Elena Pallarés, desde el inicio de su producción, se orienta hacia el estudio y las técnicas de escrituras poéticas que reflejan las encuestas de naturaleza lingüística y literaria, así como de poética, lo que hace que su poesía sea una enunciación heterogénea, a veces difícil de leer, críptica y, ciertamente, no lineal, ni desde el punto de vista temático, ni desde lo formal, y mucho menos de lo poético. Si bien la unidad argumentativa de sus primeros poemas puede ser buscada en los fragmentos de un discurso metaliterario único, el cambio de métrica y temática de su último poema muestra un proceso de investigación formal e interior que lleva la autora a la simbología purista original. A través de esta investigación, estudio y experimentación, Pallarés acuña su propio idioma trans-post-moderno. Manuel Asensi Pérez en el prólogo de *Ajuste de cuentas*

señala que este lenguaje implica un modo específico para jugar con la tradición literaria, de citarla, y ya no se trata de la parodia postmoderna, sino del lugar desde el que se contempla al mismo tiempo, lo moderno y lo postmoderno, como observa Manuel Asensi Pérez: «Ahí nos encontramos, a veces, con meta-ripios, con versos que aparentemente se presentan como parodia, pero que no obstante, y en ello radica la esencia de lo transpostmoderno, se emplea como una vía de expresión de la verdad como borramiento. Profunda verdad, a pesar de todo» (en Pallarés, 2005: 11).

La retórica del silencio y la ausencia

Elena Pallarés tiene un programa de investigación metafísica que niega la palabra. Aunque sea el instrumento gráfico de su poesía, la palabra es una excusa, está vaciada de significación, intenta ser reducida a sonido. En el silencio está la verdadera cifra hermética de Pallarés. Ya hemos visto que su discurso celebra su ausencia –la propia y del discurso–, en sus versos: el silencio es la verdad, el único significado. Por esto en sus poemas huye de los títulos, de las denominaciones, de los nombres propios; y, de hecho, en *El malentendido*, irónicamente enrola una verdadera búsqueda poética y narrativa metarreferencial y metapoética sobre la ausencia del nombre, en un poema narrativo singular de género policíaco. La verdad es secreta y no puede abrirse a la palabra, y mucho menos revelarse al detective del relato poético en *El malentendido*, porque la verdad no tiene nombre, es imposible denominarla, y por lo tanto es imposible encontrarla.

Pallarés en *El malentendido* afirma que el silencio, la página en blanco, encierra todos los significados. El silencio es femenino. La palabra, por el contrario, es masculina, es eterna, permanente, promesa que ni se produce ni se realiza. Puesto en estos términos diríamos que para Pallarés el silencio = verdad = femenino vs. palabra = engaño, traición = hombre; ¿Existe, pues, una confesión implícita de fe o conciencia postfeminista en estos silogismos?

El problema de Pallarés es su agnosticismo en contra de cualquier fe, a partir del nombre, de la palabra. Y además, incluso el discurso masculino –en el sentido de género– es inútil, no se le puede atribuir valor como explica en su poema narrativo *El malentendido*: desde la destrucción de la torre de Babel en adelante, a partir del castigo de la confusión de las lenguas al que alude el Génesis, la realidad no se deja traducir en palabras –homenaje a Derrida– y el nombre propio es imposible, la comunicación entre los humanos es imposible, la palabra está vacía y la única forma de comunicación está en el propio mundo de afectos: «[...] Babel, / Babel, como leer sobre las ruinas /

de la ciudad tu tempo sin fronteras, / cómo darles sentido a las palabras / de amor sin saber quién las dijo a quién, / como reconocer todos tus nombres?» (Pallarés, 2002: 28). Pese a que el viaje poético de Pallarés refleje una evolución estilística y temática, permanece la falta de confianza en las palabras y en su significado, en la medida en que reaparece también en su último texto *Mala estrella*: «NO ME IMPORTAN los cielos / de arriba / ni de abajo. / Los mismos labios / que hablan hasta las tantas con la boca / de tierra de tu vientre, / de más debajo de vientre, / dicen no a la palabra / de la promesa. / Desconocen la cifra del lenguaje del cielo, / territorio extranjero, Babel, / Babel, / ilegible arabesco, garabato / escrito en el azul / por pluma de ala de ángel [...]» (p. 53). Es más: en su último libro se asoma una correlación entre la palabra, el tiempo y la muerte que hace imposible la escritura. Sin embargo, cuando la palabra expresa el amor, se convierte en viva, carnal, puede derrotar la muerte, y con su canto llegar a la verdadera metafísica como sostiene en «EN ESA HORA oscura / en la que la palabra toma forma animal / y la sola materia de la carne / es el amor / el vuelo de la estrella / en figura de pájaro / señaló con su canto / el lugar del encuentro con el dios» (p. 95).

Entonces, pese a privar de valor incluso la palabra poética, en *Ella guarda secretos* Pallarés salva la poesía como género y como único lenguaje posible, esa poesía que se expresa no con palabras que no pueden comunicar —porque las palabras son siempre un engaño, una traición—, sino a través de la evocación, la figuración, las metáforas, los símbolos. De ahí su ironía y sarcasmo sobre los géneros y las teorías literarias que demuestra dominar perfectamente: véase, por ejemplo, en *Ella guarda secretos*: «Nuestras letras, qué saben ellas / de la verdad invisible / que está inscrita entre líneas / de la misma sustancia de la afasia» (Pallarés, 2006: 20). Y también, de *El malentendido*: «¿Dónde escribir la presencia del nombre? / En el blanco de los interlineados. / ¿Dónde su ausencia? En la noche de la tinta» (Pallarés, 2002: 116). Como señala Javier Blasco en el prólogo a *El malentendido*: «Sólo los márgenes de la página, los interlineados, los espacios en blanco, dicen la verdad y son idénticos a sí mismos; sólo ellos están libres del malentendido. La palabra, por el contrario, lleva en su origen la maldición de la mal(a)-dic(c)ión» (en Pallarés, 2002: 8).

La ausencia de Elena Pallarés tiene ascendencia francesa, baudelariana, y se descubre en la dicotomía de Ungaretti inocencia-memoria: la inocencia se identifica con la «pureza» de la poesía, es decir, con el poder de la poesía que, a través de las correspondencias de Baudelaire podría llegar al absoluto. La influencia baudelariana

es muy clara en «EN ESA HORA»: «Floreció en tus entrañas / la flor del mal / y te creció la muerte por todos los caminos / que recorríamos juntos» (*Mala estrella*, p. 95). La memoria de Ungaretti a su vez, está vinculada a la concepción baudelariana del «viaje-ausencia». Para Baudelaire, el hombre conoce la realidad de la ausencia un momento después de que se percibe por los sentidos. ¿No es esta ausencia de Pallarés necesaria a la pureza poética, único medio hacia el absoluto capaz de superar el tiempo y la muerte a la que el/la poeta aspira?

Bibliografía

- ASENSI PÉREZ, Manuel (2005): «Del nacimiento del margen o la poesía transpostmoderna de Elena Pallarés», en Pallarés (2005), pp. 9-15.
- BALCELLS, José María (2003): *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas: 1940-2002*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- BIGONCIARI, Pietro (1965): «Giuseppe Ungaretti», en *Poesia italiana del Novecento*. Firenze, Vallecchi.
- BURGUERA, María Luisa y SALES, Dora (2002): «Sobre los malentendidos», *El emú púrpura*, 1 (mayo de 2002).
- DEBICKI, Andrew (1987): «Jaime Gil de Biedma: el tema de la ilusión», en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2002): «Una voz nueva y distinta», *ABC Cultural*, (02-03-2002).
- MARTÍNEZ, José Enrique (2002): «La encrucijada de Babel», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León* (24-02-2002).
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1991a): «Titoli poetici novecenteschi», en *La tradizione del novecento*. Torino, Einaudi, pp. 3-26.
- (1991b): «Il linguaggio della poesia ermetica», en *La tradizione del novecento*. Torino, Einaudi, pp. 142-157.
- MORAL Concepción G., y PEREDA, Rosa María (1979): *Joven poesía española*. Madrid, Cátedra.
- PALLARÉS, Elena (2002): *El malentendido*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (2004): *El ladrón de rosas*. Madrid, Evohé.
- (2005): *Ajuste de cuentas*. Madrid, Sial.
- (2006): *Ella guarda secretos*. Zaragoza, Olifante.
- (en prensa): *Mala Estrella*. Zaragoza, Olifante.

- PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2002): «El libro tiene la última palabra», *Clarín. Revista de Nueva Literatura* (2002).
- PRIOR, Balbina (2007): «La imposibilidad del canto amoroso», *La manzana poética*, 22 (diciembre de 2007).
- UNGARETTI, Giuseppe (1926): «Innocenza e memoria», en *Vita di un uomo: saggi e interventi*. Mario Diacono e Luciano Rebay eds. Milano, Mondadori, 1993.
- UNGARETTI, Giuseppe (1937): «Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi», en *Vita di un uomo: saggi e interventi*. Mario Diacono e Luciano Rebay eds. Milano, Mondadori, 1993.

ÍNDICE

Túa BLESÁ, <i>Pedro Sáinz Rodríguez, historiador de la crítica literaria</i>	7
Arturo CASAS, <i>El Ensayo hermenéutico en la primera mitad del siglo XX. Dieste, Zambrano y el grupo de Hora de España</i>	27
Antonio CHICHARRO, <i>Gabriel Celaya frente a la idea de Europa</i>	49
Elvira LUENGO GASCÓN, <i>Laberinto y autoficción en La Reina de las Nieves: del cuento de Andersen a la novela de Carmen Martín Gaité</i>	57
Álex MATAS PONS, <i>La Crónica literaria de Julio Camba: Un año en el otro mundo</i>	85
Antonio Francisco PEDRÓS-GASCÓN, <i>Apuntes sobre el Manual de Historia de la Literatura Española (1996) de Max Aub: ¿Un texto enajenado? (Pensamiento Literario, Tradición y Exilio)</i>	101
Juan Carlos PUEO, <i>Perspectivismo y novela en Mariano Baquero Goyanes</i>	125
M. ^a Ángeles RODRÍGUEZ FONTELA, <i>Víctor Said Armesto. Contexto histórico-cultural y testimonios epistolares de su quehacer filológico</i>	141
Leonardo ROMERO TOBAR, <i>Ricardo Gullón, El lector, el crítico y el teórico de la literatura</i>	159
Teresa ROSELL NICOLÁS, <i>María Zambrano: La confesión como género de crisis</i>	175
Alfredo SALDAÑA, <i>Sobre literatura y nacionalismo cultural</i>	189
Loreta de STASIO, <i>Hermetismo italiano, sensualidad e ironía en la poesía de Elena Pallarés</i>	205