

**LA INFLUENCIA DE LA VANGUARDIA LATINOAMERICANA  
EN LA POESÍA ESPAÑOLA JOVEN:  
*NUEVE MESES SIN LENGUAJE*, DE DAVID LEO GARCÍA,  
Y *LOS SALMOS FOSFORITOS*, DE BERTA GARCÍA FAET**

THE INFLUENCE OF THE HISPANIC-AMERICAN AVANT-GARDE  
ON YOUNG SPANISH POETRY:

*NUEVE MESES SIN LENGUAJE*, BY DAVID LEO GARCÍA,  
AND *LOS SALMOS FOSFORITOS*, BY BERTA GARCÍA FAET

**Christian SNOEY ABADÍAS**

Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Barcelona

**Resumen:** El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la influencia de la literatura hispanoamericana de vanguardia en la poesía española joven, sobre todo en los poemarios de David Leo García y de Berta García Faet. Me detendré especialmente en el influjo de autores como César Vallejo, Vicente Huidobro y Oliverio Girondo, puesto que no existe todavía ningún estudio abarcador sobre la influencia de la literatura hispanoamericana en la poesía española joven. Este estudio se centrará en dos ejes: por un lado, cómo la influencia de la vanguardia hispanoamericana ha modulado la reflexión sobre el lenguaje presente en la obra de este autor y de esta autora y de la misma manera cómo ha influido en la construcción del yo poético y de qué forma este ha cambiado su estatuto. Para ello, me centraré sobre todo en las obras *Nueve meses sin lenguaje*, de David Leo García, y en *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet.

**Palabras clave:** Literatura hispanoamericana; Vanguardia; Poesía española joven; David Leo García; Berta García Faet.

**Abstract:** The purpose of this article is to reflect on the influence of avant-garde Hispanic-American literature on young Spanish poetry, specially in the work of David Leo García and Berta García Faet. I will specially focus on the impact of writers such as César Vallejo, Vicente Huidobro and Oliverio Girondo, since there is yet an study in depth to be conducted regarding on the influence of Hispanic-American literature on young Spanish poetry. This study delve on two aspects: on the one hand, how the influence of the Hispanic-American avant-garde influence has tinged the reflection on the use of the language on these writers' works and, on the other hand, the way in which Hispanic-American avant-garde has shaped the forming of the poetic subject within the text and in which manner this has transformed its formal entity. I will study this matter throughout the dissertation on the works *Nueve meses sin lenguaje*, by David Leo García, along with *Los salmos fosforitos*, by Berta García Faet.

**Keywords:** Hispanic-American literature; Avant-garde; Young Spanish poetry; David Leo García; Berta García Faet.

## 1 . Introducción

Si bien es cada vez mayor la atención que la crítica académica le dedica a la poesía española joven, es decir, la escrita por quienes han nacido entre los años 80 y 90, aún no se ha escrito nada, de forma abarcadora, sobre la influencia de la literatura latinoamericana en ella. Por razones prácticas, en este texto, aunque voy a intentar tener presente un mapa amplio, me voy a centrar en un poeta y en una poeta españoles, en David Leo García y en Berta García Faet, y del lado hispanoamericano, sobre todo, en la influencia ejercida por las vanguardias, especialmente en el acomodo que ha tenido la obra de César Vallejo, en concreto *Trilce* (1922), y también obras como *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, o autores como Oliverio Girondo, cuya lectura puede notarse en la poesía de Leo García y García Faet. Me detendré sobre todo en dos cuestiones: de qué forma la literatura latinoamericana ha modulado el tratamiento que recibe la reflexión el lenguaje en estos autores y también de qué manera ha influido en el cuestionamiento del estatuto del yo en el texto poético.

Por supuesto, el campo es más amplio, y el influjo de la literatura hispanoamericana en la obra de los autores nacidos a partir de los años 80 es mayor. Por ejemplo, puede notarse en la dicción poética de Ángela Segovia (1987) y en el imaginario de sus poemas —«cociné el guachinango sólo para nosotras / no te lleves el pulque / que en el desierto no sirve / se lo beben las flores a / la primera» (2020: 21)—; si en *de paso a la tan ya* (2013) es palpable el influjo de la poesía latinoamericana, en *La curva se volvió barricada* (2016) se hace aún más notorio, así como más adelante en *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020), pues en estos poemarios resuenan los ecos de César Vallejo, Raúl Zurita, Enrique Lihn o Alejandra Pizarnik. En los versos de Ángela Segovia, «que combina en sus libros-objeto la apertura hacia las tradiciones vanguardistas latinoamericanas con la ruptura de los modelos de significación figurativos (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 10), se respira un oxígeno mítico, se encuentra una ternura naïf —atravesada por momentos por la violencia, la crueldad y el horror como en los poemas de Zurita— y un coloquialismo que se puede emparentar con los autores mencionados. Por otra parte, *Gestar un tópico* (2020), de Azahara Alonso, es un poemario impulsado por el pensamiento poético de Mario Montalbetti. Si atendemos a la referencia directa, observamos que, en primer lugar, una cita de John Ashbery —«*Lo veo todo por escrito*»—, autor que también que sobrevuela el poemario, abre la totalidad del libro, sin embargo, las dos secciones de las que está compuesto llevan unos versos de Montalbetti: la inicial, titulada «Mi nombre es una errata», principia con los siguientes versos del autor peruano: «el nombre en sus mejores días es una piedra / redonda que llevamos en el bolsillo / mientras hacemos otras cosas // una piedra en busca de un blanco adecuado» (13). La segunda, titulada «Mi suburbio preferido es la materia», con los siguientes versos de Montalbetti: «Un golpe de dados jamás abolirá esta ciudad / la idea de poema queda así destruida» (37). La reflexión sobre el lenguaje está en el centro de *Gestar un tópico*, como puede notarse en los siguientes versos de evidentes ecos wittgenstenianos: «Lo que no se puede escribir, como si fuese una incógnita, carece de nombre. // No es que el lenguaje tenga límites. // El límite es, en lenguaje, una identidad» (34) Podría referir numerosos versos más, pero pienso que el poema que capta mejor la centralidad de este tema es el que cierra el libro, titulado «Coda (o Tratado de la identidad apropiada)», que, como bien indica el subtítulo, responde a la forma del tratado, y que es una reescritura del *Tractatus Logicus Philosophicus*, de Wittgenstien. En el poema de Azahara Alonso, el famoso punto 7 del *Tractatus* adopta la siguiente forma: «7. Porque me da exactamente igual lo que digo, ¿no? Tampoco lo controlo. No tiene ningún sentido. Más no puedo decir» (65). Además, la reflexión sobre el lenguaje se despliega unida a dos temas adicionales: por un lado, la reflexión metapoética y, por el otro, la duda sobre el estatuto del sujeto poemático y su lugar de enunciación.

No obstante, conviene precisar más: el repliegue metapoético se concreta en el ensayo de una idea de la poesía, una concepción de la poesía, que bebe directamente de la que Mario Montalbetti le ha dado forma en su ensayo *El pensamiento del poema*. Si bien se publica en 2020, las ideas que encuentran su acomodo aquí ya las había tanteado y espigado en textos y conferencias anteriores, y que luego ha seguido extendiendo en *Cabe la forma*, libro dividido en poemas y ensayos poéticos. La premisa de la que parte *El pensamiento del poema* es la siguiente: el poema es una forma de pensamiento, idea que toma de Badiou. A priori, podría parecer que Montalbetti se incardina en una línea de pensamiento que cuenta con una nutrida tradición: la idea de que la literatura responde a un proyecto de conocimiento del humano y del mundo, que podemos encontrar, por ejemplo, en Montaigne, y que incluso podemos remontar a la *Poética* de Aristóteles, pues entiende que, gracias a la *mimesis*, traducida más como representación o ficción que como imitación, el hombre aprende, aprende por mediación de la literatura entendida como ficción. Pero no es ese el tipo de pensamiento que postula Montalbetti. Conceptualiza el lenguaje o lo imagina como «un objeto cerrado clausurado por el significado» (25). Partiendo de aquí, teoriza la forma en la que piensa el poema de la siguiente manera: «El poema piensa allí donde no significa o, donde aún significando, su pensamiento desborda su significación» (33). El poema no está conectado con lo que llamamos la realidad; sí lo están sus aplicaciones (novela, mitos, etc.): «El poema no piensa porque entabla algún tipo de relación con los objetos sino porque entabla algún tipo de relación con el lenguaje» (34). Casi al modo del creacionismo de Vicente Huidobro, el poema no opera sobre la realidad sino sobre el lenguaje mismo: «El poema no conecta con la realidad sino con el lenguaje. El poema realiza una operación en el lenguaje, no en la realidad» (35); por tanto, «Todo lo que hace el poema se curva sobre el lenguaje mismo» (35). Azahara Alonso dice: «Mientras tanto, el poema intermitente despliega su mitología: los animales ejercen desplazamientos en la semántica. Por veinticinco pesetas: el pavo real» (16), o más adelante, en el poema «Coda (o Tratado de la identidad apropiada)»: «La verdad y la falsedad pertenecen al orden del conocimiento, no del arte, por lo que no se hablaría de verdad con respecto a una obra (de ficción) sino de coherencia interna» (63).

El segundo tema que se piensa poéticamente ligado a la reflexión sobre el lenguaje, entonada en la vertiente del cansancio o la futilidad de significar, como he indicado, es el del sujeto poético. El yo que escribe en estos poemas, y que lo ve todo por escrito, como indica el epígrafe tomado de Ashbery, es un yo fluctuante, consciente de su pérdida de solidez, que busca su lugar en el texto, su posición, su postura, su perspectiva, su *locus* de enunciación; es un yo incómodo en el discurso, yo que enuncia atravesado por voces de enfado y queja; es un yo, en fin, que se cuestiona su estatuto en el texto y la forma que debe adoptar. De hecho, el primer verso del poemario es «Me dicen que necesito un narrador omnisciente» (15), y más adelante: «Quiero conjugar la primera persona que me dé pie a decir» (27). O, por último, de nuevo en el poema «Coda (o Tratado de la identidad apropiada)», a modo de colofón en el que desemboca este tironeo del yo, puede leerse: «1.1.1. Estoy sin Nadie en el fondo de mí. Ninguna soberanía entonces. Ni capital en el cráneo. Ninguna sujeción y poca biografía ¿Yo? El ángulo que forman ahora mismo este miedo y la lengua» (61).

El eco de la lectura de Mario Montalbetti también se puede notar en el reciente poemario de Rosa Berbel, *Los planetas fantasma* (2022), en la forma en que entona la reflexión sobre el lenguaje. El segundo poema contiene la pregunta clave: «¿Cómo reconocer poemas de amor / cuando el campo semántico / es antiguo?» (18). La búsqueda de un lenguaje troquela el poemario, un lenguaje que no es la casa heideggeriana, ya en Pizarnik podía leerse «Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo (2000: 223); en el poemario de Rosa, «La casa se ha

llenado de fantasmas», «La casa está en ruinas. // Y el universo entra por el hueco / en el que antes había una ventana»; un lenguaje que ya no es una fiesta, «Una fiesta es un triunfo del lenguaje». Una parte importante del ensayo de Montalbetti es el tema de la nominación: «El poema nombra, pero el poema nombra de una forma distinta a como nombramos cotidianamente» (36), y continúa a renglón seguido: «Si el poema nombra, entonces nombra nombres de objetos» (36). En última instancia, «el poema le pone nombres nuevos a los nombres que les ponemos a los objetos» (36). En *Los planetas fantasma*, la búsqueda de un nuevo lenguaje se tematiza en el deseo de una nueva nominación como respuesta a la cansada historia semántica cifrada en la pregunta del segundo poema del volumen citada arriba: «Me gustaría nombrarte de otras formas / y disfrutar también de la penumbra, / del idioma sutil de los objetos» (33), «¿Cómo dábamos nombre a los objetos / sin haberlos visto nunca?» (77), «Deberíamos buscar una palabra para nombrar / el gesto de quien queda en la casa / cuando todos se han ido» (86). La reflexión sobre el lenguaje, pues, se concreta en una suerte de fantasía reiniciática del lenguaje, que puede notarse en el poema «Vuelo de brujas», que principia con los siguientes versos genésicos: «Estaba el mundo a oscuras y nosotras tuvimos que nombrarlo» (25).

No obstante, no solo es la voz de Montalbetti la que se teje en este poemario, sino también la de Raúl Zurita, autor citado expresamente antes de la sección «La conquista del paisaje», integrada por un único poema homónimo, y que es un viaje de tintes míticos por el desierto. Los versos de Zurita que actúan de pórtico son los siguientes: «No necesitan rezar en voz alta / porque es el universo entero su catedral» (55), versos que pertenecen al poema «Las playas de Chile VII», *Anteparaiso*. Aunque la fuerza invocativa de Zurita no está presente en el poema de Rosa, en el que priman las imágenes míticas, como, por ejemplo, «Y los poemas salían del interior de la tierra, / del centro de la tierra» (59), comparte con Zurita la conceptualización del paisaje, ese nombrar el paisaje con extrañamiento para conquistarlo, para conquistar la visión. La presencia de Zurita no solo se limita a esta sección, también puede notarse en el tipo de imágenes, como la cercanía de la lluvia y el amor en el primer poema: «No teníamos costumbre de la lluvia, / ni de un amor tan árido que nos hacía correr a todas horas, / dando vueltas en círculos» (15), que recuerda al poema «Inri», incluido en *Zurita* (2011): «Hubo un amor que llueve, / hubo un día claro que llueve ahora sobre el mar» (93). *Los planetas fantasma* es un poemario escrito en primera persona del singular y primera del plural; es un poemario que combina una doble dimensión mítica: génesis y apocalipsis se entrecruzan, la voz parece hablar en un espacio liminar, sirviéndose de imágenes y de un tono cosmogónicos, e imprime un sentimiento de lo fantástico poético, pues el espacio es reconocible pero está en ruinas, y ese yo-nosotros capta la experiencia de la expulsión del paraíso, de la casa, que es también la expulsión del lenguaje, y a la vez el advenimiento de un nuevo nombre.

## 2. Insular corazón: breves notas sobre la poesía española reciente

Dos famosos versos de la literatura latinoamericana pueden servir para caracterizar el panorama joven al menos hasta la fecha: el primero es el sintagma «insular corazón» (2021: 43), del primer poema de *Trilce* de Vallejo, y el segundo es el primer verso del meándrico poema «La isla en peso» del cubano Virgilio Piñera: «La maldita circunstancia del agua por todas partes» (2000: 37), que remite al *fatum* insular que cerca a la voz poética. Como recogen en sus trabajos Álvaro López (2018) o Raúl Molina Gil (2022), los acercamientos a la poesía escrita a partir de los años 2000 por quienes han nacido entre los 80 y los 90 apuntan hacia una sensación de heterogeneidad, multiplicidad —en las diferentes formas de concebir el acto poético— y aislamiento: a tenor de la antología *Tenían veinte*

*años y estaban locos* (2011), preparada por Luna Miguel —título, por otra parte, que proviene de una cita de Roberto Bolaño—, Álvaro López recuerda y después matiza las palabras de Remedios Sánchez (2015) sobre la poesía más reciente, que apuntan a la condición de insularidad de cada poeta: «podría parecer, incluso, que hay tantas tendencias como personas antologadas, lo que ha reforzado la impresión de vivir en un horizonte de ‘poetas-isla’ (Sánchez, 2015: 6)» (López Fernández, 2018: 183). Esta sensación de que el panorama está conformado por «poetas-isla» se debe a que «el panorama joven parece ajeno a manifiestos, etiquetas colectivas, conciencias de bando, sentimientos de grupo y demás asociaciones que canalizaron las corrientes de décadas previas» (López, 2018: 200). Estos autores «no se han proyectado a sí mismos en el panorama a partir de un sentimiento de militancia o pertenencia a un grupo, sino desde la afinidad o la diferencia con algunos compañeros o con referentes anteriores» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 9). Referentes anteriores reformulados e integrados entre los que se puede encontrar a Chantal Maillard o, por el lado latinoamericano, a César Vallejo.

Pese a que el panorama joven es ajeno a la sensación de grupo, pueden contarse varias antologías, además de la ya mencionada antología auspiciada por Luna Miguel, *Tenían veinte años y estaban locos*, como la titulada *Re-generación* (2016), coordinada por José Luis Morante o *Nacer en otro tiempo* (2016), preparado por Antonio Rivero Machina y Miguel Floriano. Estas dos últimas «no solo delatan una cierta propensión a las vertientes más cercanas a la experiencia, sino que han acentuado el aislamiento formal entre sus integrantes» (López Fernández, 2018: 183). No sucede lo mismo, al menos en lo que atañe a la relación con la poesía de la experiencia, con la antología *Voz Vértebra. Antología de poesía futura* (2017), que se incardina totalmente en la experimentación a través de ludismo sci-fi, pues sus integrantes adoptaron un heterónimo del próximo milenio. Recientemente, ha aparecido publicada en Alba editorial una antología, coordinada y prologada por Gonzalo Torné, titulada *Millennials. Nueve poetas* (2022). En ella se incluyen los siguientes autores y autoras: Unai Velasco, Ángela Segovia, David Leo García, Berta García Faet, Vicente Monroy, Luna Miguel, Alba Flores Robla, Xaime Martínez y Óscar García Sierra. Podemos notar que entre la nómina de los aquí incluidos hay varios premios nacionales: Unai Velasco, Ángela Segovia, Berta García Faet, así como David Leo, uno de los ganadores más jóvenes del Hiperión de poesía, con *Urbi et Orbi*. La lista, tal y como la he enumerado, va de mayor a menor edad, Velasco, del 86, y Óscar García Sierra, del 94.

Uno de los estudios más abarcadores sobre la poesía escrita por quienes han nacido a partir de finales de la década de los 80 es el titulado *Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España* (2018), firmado por Álvaro López Fernández, Raúl Molina Gil y Ángela Martínez Fernández. Es a la vez un monográfico y una antología de 761 páginas, con entrevistas a cada autor, al que luego han sumado otros trabajos que acaban de perfilar el panorama (Molina Gil, 2022). Marcan dos hitos o puntos de inflexión en la conformación del campo poético: el primero es la concesión en 2006 del premio Hiperión *ex aequo* a Ben Clark (por aquel entonces contaba los 22 años) por *Los hijos de los hijos de la ira* (2006) y a David Leo García (de 17 años) por *Urbi et Orbi* (2006). *Los hijos de los hijos de la ira* «es uno de los poemarios que con más fuerza trató de representar el desasosiego de la juventud española que estuvo en entredicho antes y durante la consolidación de la retórica de la crisis» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 8). Ya en el prelude de *Los hijos de los hijos de la ira* aparece un poema no numerado que hace las veces de pórtico, y que imprime la huella emocional que se extenderá en los poemas que siguen: «No es este el Paraíso prometido / y, sin embargo, ¿quién se ha dado cuenta?» (2017: 15). El primer poema, de marcado acento elotiano en su experiencia de la ciudad, pasado por la lectura de Dámaso Alonso, contiene un acertado

verso que actúa de leitmotiv, «Llovía en todo el siglo XXI» (16), y que señala ya el sentimiento de promesa traicionada, de utopía perdida, que amplía en los poemas que le siguen. Sobre todo, en el segundo poema, «Hijos de la bonanza», que parte de la huella emocional del anterior y la concreta en un poema «con unas renovadas connotaciones generacionales (temporales, no literarias)» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 8). En concreto, este hálito generacional se cifra en los versos con los que se cierra este segundo poema: «*hijos de la bonanza; / los hijos de los hijos de la ira, / herederos de todos los despojos*» (18).

El segundo hito es la publicación en 2011 de la antología *Tenían veinte años y estaban locos*, coordinado por Luna Miguel. Podemos decir que el hito anterior es el anuncio, y este segundo es el gesto en firme, el acto de lanzar una poesía múltiple en su concepción misma de la poesía y del poema y cuyo único signo es la juventud: «se desprendió de esa necesidad de unión generacional que había atravesado las compilaciones anteriores y apostó, como vector, por la juventud como único marco posible de agrupación» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 9). No hay que olvidar otro suceso importante que se suma a los dos puntos de inflexión anteriores: la creación, en 2011, del Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández», que, entre otros, recibieron Ángela Segovia en 2017 y en 2018, Berta García Faet.

Si bien las aproximaciones a la poesía joven apuntan a la dificultad de discernir las tendencias que atraviesan el campo y señalan la condición de aislamiento de cada poeta, pueden trazarse una serie de continuidades y transformaciones, como hacen Álvaro López Fernández, Raúl Molina Gil y Ángela Martínez Fernández en las palabras previas a la antología incluida en *Lecturas del desierto*. En primer lugar, puede detectarse una reformulación de la poesía de la experiencia (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 9), que, por ejemplo, se puede encontrar en la obra de Ben Clark, pues «preconiza una vuelta al núcleo de la *poetry of experience* teorizada por Langbaum [...], emprende un viaje a la semilla, al nódulo donde convergen las estéticas figurativas españolas desde Luis Cernuda hasta Luis García Montero, para proponer una poética que modela de forma diferente una materia prima común» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 9). En segundo lugar, en relación con esta primera veta, la poesía de la experiencia ha tenido una descendencia directa en la denominada «poesía adolescente superventas» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 10), que engloba a autores como Elvira Sastre, y que se sirve de las plataformas digitales para su difusión y que debe su éxito en parte a su discurso directamente extraído de la literatura de autoayuda, y que supo detectar Unai Velasco en el artículo «50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet» (2017). En tercer lugar, se puede seguir una línea que renueva la conocida como «poesía de la consciencia crítica» de los años 80, entre cuyos nombres se pueden contar los de Leire Olmeda, Mecha Ribas o David Refoyo (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 12). Por último, en *Lecturas del desierto* se anuncia el augurio de una «nueva rama», en la que se incluyen autoras como Berta García Faet o Ángela Segovia, nueva rama, que es la que interesa especialmente en este trabajo, marcada por la experimentación formal y la dislocación del lenguaje, en la que «las raíces de las fracturas formales de la lírica actual son muy hondas en lo que toca a su relación con el lenguaje y sus juegos de fragmentación y reestructuración sintácticas» (López Fernández; Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 12).

Pese a la sensación de insularidad que planea sobre el panorama joven, y además de las posibles continuidades y rupturas, pueden vislumbrarse una serie de vetas comunes. Álvaro López (2018) se centra en la poesía «de voluntad más renovadora» (183) y estudia la relación entre lenguaje y verdad

en la obra de poetas como Ángela Segovia, Cristian Piné, Berta García Faet o Unai Velasco. Otra línea común que puede recorrerse es la influencia de la literatura hispanoamericana, especialmente la de vanguardia, como pretendo trazar en este artículo.

### 3. Tres hipótesis sobre la influencia latinoamericana en la poesía joven

Dadas estas breves notas sobre la conformación del campo, vamos a partir de una serie de presupuestos para ensayar en torno a la forma en que estos y estas poetas han leído e incorporado la literatura hispanoamericana, especialmente la de vanguardia:

I. En la poesía joven, escrita por quienes han nacido entre los años 80 y los 90, puede notarse una mayor asimilación e influencia de la literatura latinoamericana respecto a promociones poéticas anteriores, como, por ejemplo, la de los nacidos en los 70. Por supuesto, esta afirmación necesita de matizaciones y precisiones, que a continuación detallaré.

II. La influencia latinoamericana se concreta, sobre todo, aunque no exclusivamente, en las vanguardias latinoamericanas, y entre los nombres más destacados figuran autores como César Vallejo y Vicente Huidobro.

III. La influencia de las vanguardias latinoamericanas se concentra sobre todo en poetas que han centrado su obra en la reflexión sobre el lenguaje, algunos de ellos, desde la experimentación, dislocándolo, tensionándolo. Es decir, la tradición vanguardista latinoamericana ha servido como base para trabajar esa cuestión en el poema. O, dicho de otra forma: esta influencia ha modulado su reflexión sobre el lenguaje y los mecanismos poemáticos para ejercitarla. Ha dado un modelo a partir del que introducir variaciones. No obstante, conviene precisar que a este respecto la influencia latinoamericana no es el único fondo o caja de resonancia, pues la reflexión sobre el lenguaje tiene una larga tradición a lo largo del siglo XX en la literatura europea —en la que luego me detendré— y también actúa como magma en la obra de estos y estas poetas y se mezcla en un fondo común. Pero en las vanguardias latinoamericanas floreció el trabajo con la crisis del lenguaje y la forma en que lo problematizaron autores como Vallejo, Huidobro o Gironde es el modelo a partir del que varios poetas han entonado este tema y lo han llevado a la praxis poética, especialmente en la forma de torsionar, tensionar, dislocar, tensar el lenguaje, varios poetas como David Leo García, Ángela Segovia, Berta García Faet, Rosa Berbel o Juan de Beatriz, autor de *Cantar qué* (en quien la influencia latinoamericana se combina con la tradición de José Ángel Valente).

Ángel Luis Luján, en su texto «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana» (2013), rastrea las huellas de la influencia de la literatura latinoamericana en poetas como Carlos Pardo (1975), Elena Medel (1985), Abraham Gragera (1973), Julieta Valero (1971), Alberto Santamaría (1976), Luis Bagué Quílez (1978), José Luis Rey (1973), Ana Gorría (1979), Mariano Peyrou (1971) —de origen argentino—, Yaiza Martínez (1973), Josep M. Rodríguez (1976), Miriam Reyes (1974). Es decir, poetas fundamentalmente nacidos en los 70, a excepción de Elena Medel, nacida en los 80. Y concluye que, si bien puede notarse la huella de algunos autores latinoamericanos, el influjo no es especialmente abundante: «Si nos atenemos a las poéticas explícitas vemos que aparecen citados pocos autores hispanoamericanos entre los jóvenes poetas españoles» (2013: 153). A renglón seguido, refiere que hasta este momento solo se habían apuntado de forma global la influencia latinoamericana sin entrar en precisiones ni particularizaciones, y cita a José Andújar:

Pero también, retomando la pista interrumpida de la poesía hispanoamericana, con nombres como Roberto Juarroz, Eugenio Montejó, Rafael Cadenas, José Watanabe o Eduardo Milán

entre otros. Sobre todo por lo que en esta hay de exploración existencial de una realidad interior, de expresividad urdida en los distintos registros de la lengua y de cuestionamiento de los mecanismos expresivos del lenguaje poético (2007: 35).

Asimismo, refiere también unas líneas de las palabras preliminares de la antología *Las insulas extrañas: antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, que incluye también a poetas latinoamericanos, en concreto, 36 de los 99 antologados:

Se trata de un asunto, en verdad, trascendental para la poesía del siglo XX, que ha asimilado y reproducido el lenguaje de la conversación y ha llevado a cabo un peculiar «quimismo» poético con los hechos de habla. Esta asimilación y este «quimismo» han tenido una importancia decisiva en la poesía hispanoamericana [...] Los aportes del habla cotidiana ayudan a conformar la convicción de que el lenguaje poético es un híbrido entre escritura y habla o, más precisamente, que en el piso sedimentado de la escritura se practican injertos de habla que modifican sustancialmente el tono del lenguaje de los poetas hispanoamericanos más inventivos (2002: 17).

En su estudio, Ángel Luis Luján se detiene sobre todo en marcar la influencia de autores como Nicanor Parra, Octavio Paz, Alfonsina Storni, Rubén Darío, Neruda, Ernesto Cardenal, Vicente Huidobro, César Vallejo, Alejandra Pizarnik o Enrique Lihn. Y, de la misma manera que antes señalaba que el autor que ha ejercido un mayor influjo en los poetas nacidos a partir de los 80 es César Vallejo, en esta promoción poética de los 70 sucede lo mismo: «es con César Vallejo con quien se dan las mayores concomitancias en los poetas jóvenes. La huella del peruano es clara en Julieta Valero» (2013: 158), en especial «en ese tono roto, ese jugar con el lenguaje de una manera desgarrada propios de la estética de Julieta Valero (15). No obstante, de Vicente Huidobro se limita a apuntar que «presta un verso a Antonio Lucas» (158), mientras que en los poetas que aquí nos ocupan su influencia es mucho más destacada, como, por ejemplo, en David Leo, como más adelante desarrollaré. Por otro lado, de la misma manera que indicaba que se puede apreciar el influjo de la literatura latinoamericana en la reflexión sobre el lenguaje, Luján señala que «se aprecia una especial predilección por la poesía hispanoamericana más comprometida con la materialidad lingüística del discurso, la que juega con los límites de lo decible, la que indaga sobre identidades de todo tipo en el lenguaje, una de las corrientes más presentes en América del Sur» (159). En una línea parecida, también destaca el trabajo con el yo: «tratan más sobre el proceso poético y la indagación en los mecanismos de autorrepresentación que sobre el objeto del retrato: el yo mismo. Se diría que la exploración de la identidad pasa por una dilucidación de los procedimientos de representación y expresión de dicha identidad» (155). De hecho, la indagación en los procesos de representación es también fuerte en la poesía de Berta García Faet; más adelante me detendré en ello. No obstante, si bien el trabajo con el sujeto está presente en la literatura latinoamericana, en especial a partir de las vanguardias, y puede notarse un influjo en la manera de entonar y modular ese trabajo con el yo en la poesía joven, forma parte de una línea mayor y a su vez constitutiva de la poesía española de las últimas décadas, como bien han estudiado Bagué Quílez (2016) y Vicente Luis Mora (2016).

Por último, en sus conclusiones, recoge ideas y destaca en primer lugar que: «se detecta una preferencia por la tradición latinoamericana de vanguardia, en especial, por Vallejo y por todas las poéticas derivadas del discurso de la ruptura del discurso lógico» (161), de la misma manera que en la poesía de quienes han nacido entre los 80 y 90. En segundo lugar, pone en primer plano la centralidad de la reflexión sobre el lenguaje como aspecto en que más se nota el calado de la literatura

latinoamericana: se trata de «una inserción en una tradición que supone enfrentarse al mundo desde las bases de su constitución lingüística» (161). Además, otra línea que influye, que se mezcla con la anterior, es la del coloquialismo, presente en Berta García Faet, David Leo García o Ángela Segovia: «construir textos de apariencia cercana, proclives al monólogo espontáneo o al diálogo coloquial» (161).

Por otra parte, Mario Martín Gijón (2018) señala el creciente cuestionamiento del lenguaje en la poesía española reciente —deteniéndose en nombres como Esther Ramón o Ana Gorría—, así como la superación del descrédito de la vanguardia, acompañado una mayor lectura de la poesía latinoamericana: «frente a una cierta autarquía lírica en promociones anteriores, poetas como el uruguayo Eduardo Milán, el chileno Raúl Zurita o el cubano José Kozer son referentes ineludibles» (146).

#### 4. Algunas notas sobre las posibilidades de la vanguardia en la literatura actual

Unos años atrás, Eduardo Moga ya ponía el foco de atención en una nueva vanguardia, «una nueva corriente experimental, que persigue la subversión léxica y sintáctica» (Martín Gijón, 2018: 146). Esta nueva vanguardia es en la que han puesto su atención críticos como Álvaro López (2018) o Mario Martín Gijón (2018), aunque tomando corpus diferentes y de diferentes promociones.

En la obra de poetas como David Leo García o de Berta García Faet está presente la lectura, asimilación e incorporación de protocolos de vanguardia, y se suelen vincular sus poéticas a la vanguardia; no obstante, el término *vanguardia* es un sustantivo que autores como Julio Premat o Tabarovsky han adjetivado o matizado para referirse a obras actuales. A este tenor, podemos encontrar dos posturas respecto a la recuperación de la vanguardia hoy, es decir, quienes hablan de retorno de la vanguardia y quienes hablan de su continuidad. Premat, escribiendo sobre la obra del escritor argentino Pablo Katchadjian, considera a este autor un vanguardista tardío, porque recupera protocolos, gestos vanguardistas, y los exagera, gestos vanguardistas que podemos considerar «clásicos», como la reordenación, la combinación, la repetición, o el desvío. Baste recordar, por ejemplo, el famoso *El Aleph engordado*.

Si nos ceñimos a la definición académica de vanguardia, tomando en cuenta su momento histórico, dice Premat, no se puede considerar, *stricto sensu*, su obra como vanguardia. Pero si nos salimos de ahí, «podríamos ver el fenómeno de otra manera, es decir, como una redefinición de las vanguardias a partir de sus actualizaciones: ellas inducirían una transformación del pasado» (2020: 11). ¿Qué forma adoptaría esa actualización, pues, de la vanguardia hoy, según Premat? La siguiente:

[...] la vanguardia —o sus restos, o su tradición— no postula más novedades radicales, sino que tolera y hasta propugna la repetición. No denuncia, subvierte y destruye la tradición heredada, sino que la incorpora. No rechaza lo literario, sino que intenta redefinirlo. Por lo tanto, no se trata de un *revival* de las vanguardias; más bien de un síntoma de cierta relación con el pasado que caracteriza nuestro tiempo: una pérdida, una muerte, un fin, pero por eso mismo una obsesiva presencia (12).

En una línea semejante entiende Tabarovsky la vanguardia hoy en su ensayo *El fantasma de la vanguardia*, en el que extiende ideas de *La literatura de izquierda*. Para Martín Kohan, «Tabarovsky parte de la evidencia de que las vanguardias se han visto cristalizadas, si es que no modificadas, y hoy son parte de una doxa cultural administrada e inofensiva» (2021: 196). En suma, de una manera semejante a la que apunta Premat, para quien la vanguardia es un espectro o presencia, pero que

permite relacionarse de otra manera con la idea de vanguardia, para Tabarovsky lo que recorre cierta literatura actual es el fantasma de la vanguardia, y en ese punto es en el que se concentra su propuesta, puesto que:

Bajo la estrategia del fantasma de la vanguardia es posible pensar a la narración, a lo narrativo, por fuera de esa fatalidad, reinventando para la lengua un estado de vacilación, de ambigüedad, en la ilusión de perforar el lenguaje, de llevarlo afuera, de sacarlo de contexto, de encoger el contexto al máximo hasta que la literatura se vuelva inmanencia: la dimensión política de la frase (2018: 23).

Estos autores están pensando las posibilidades de la vanguardia hoy partiendo del campo cultural argentino, más concretamente a partir de la obra de Katchadjian, y puntualizando aún más, en torno a la narrativa, matiz que no hay que descuidar. No obstante, si trasladamos estas cuestiones al contexto poético español, en el que no deja de ser importante la superación del estigma de la vanguardia (Martín Gijón, 2018: 146; López Fernández, 2018: 183), se pueden observar concomitancias con las precisiones de ambos críticos: en obras como las de Berta García Faet, David Leo o Ángela Segovia está esta incorporación de la tradición vanguardista redefiniéndola, la repetición de protocolos de vanguardia adaptándolos, entonándolos desde sus respectivos proyectos poéticos. A su vez, en la línea de Tabarovsky, en estos autores la búsqueda de un estado de vacilación, de duda, de ambigüedad del lenguaje se torna nuclear y está impulsada por esta reformulación de la vanguardia.

## 5. El fantasma de lord Chandos: la reflexión sobre el lenguaje

Antes de particularizar, es necesario dar unas breves notas sobre dos aspectos centrales de las vanguardias latinoamericanas, puesto que la vanguardia afectó a muchos órdenes: se ampliaron las reglas del juego para crear una obra literaria y cambió el baremo crítico-moral con el relacionarse con ella. Fundamentalmente, en la vanguardia cambiaron el estatuto del lenguaje, el estatuto del yo en el texto, así como se modificaron la idea de la poesía, y la de lector-espectador. Por espacio, y por pertinencia al tema del artículo, puesto que la reflexión sobre el lenguaje constituye una de las líneas que en las últimas ha ido cobrando mayor presencia y calado en la poesía actual —y que han estudiado autores como Vicente Luis Mora, 2019; Miguel Casado, 2019; Mario Martín Gijón, 2018, Luis Bagué Quílez, 2019; Guillermo Molina Morales, 2018 o Álvaro López, 2018—, me centraré solo en las dimensiones del lenguaje y del yo.

En las vanguardias se ahonda la crisis del lenguaje, y a la vez las vanguardias son un campo de exploración de esta sospecha sobre el lenguaje. Podemos definir la crisis del lenguaje como una suerte de caída de los dioses: como la asunción de que el lenguaje no es inocente, de que no es solamente una herramienta de comunicación o un instrumento artístico con el que crear belleza —en el sentido más prosaico del término—. Fundamentalmente, la sospecha sobre el lenguaje tiene una doble vertiente: por un lado, pasa a un primer plano la conciencia de que el lenguaje trae consigo unas categorías de pensamiento, determinadas cosmovisiones que nos pre-existen, unas determinaciones culturales. El lenguaje pasa a entenderse como un vehículo del pensamiento, por lo que se repara en sus posibles trampas. Por otro lado, se sospecha del lenguaje por su vinculación con el poder, en la medida en que puede posibilitar el horror o la violencia, por ejemplo, *La lengua del Tercer Reich*, de Víctor Klemperer: obra en la que analiza cómo a través de ciertos giros lingüísticos normalizaban

o tapaban la realidad, normalizaban el horror. Esta obra muestra un reverso posible del lenguaje: el de la dominación, el de posibilitar el horror; no solo taparlo, sino también perpetuarlo, normalizarlo.

Hofmannsthal, en su *Carta de lord Chandos* (1902), aunque antes ya Ernst March o Nietzsche en *Verdad y mentira en un sentido extramoral* (1896), capta este ambiente de sospecha sobre el lenguaje, o, como dice Kovacsics: «algo objetivo que estaba en el aire. Por un lado, la fragilidad y el cuestionamiento de la palabra acompañaban siempre, como sombras, al esteticismo y sus derivaciones. Por otro, un orden se desmoronaba. Hofmannsthal lo percibía» (2008: 13). Esta actitud queda ya cifrada al principio de la carta, cuando enuncia que:

La totalidad de la existencia se me revelaba entonces como una gran unidad; el mundo corporal y espiritual no formaban a mis ojos contradicción alguna [...] en todo sentía yo la naturaleza [...] y en toda la Naturaleza me sentía a mí mismo [...] En todas partes estaba en el centro justo, sin advertir nunca nada que fuera mera apariencia (2002: 252).

La importancia de esta carta reside en que cifra de forma clara este sentimiento, vivido en este caso de forma angustiosa, de separación entre el yo, el mundo y el lenguaje, ideas que estaban en el ambiente, como indica Kovacsics, en un momento de duda sobre los universales y las categorías rectoras y totalizantes, como la propia noción de «yo» (17). O, como indica Broch, leyendo desde las coordenadas de una suerte de misticismo poético laico, esta carta habla de un sujeto que «ha perdido de golpe la unidad mística, proporcionada por la intuición, entre el yo, la expresión y el objeto, de forma que su yo se ve relegado a un hermético aislamiento, aislado en medio de un mundo rico al que ya no encuentra acceso y cuyas cosas ya no quieren decirle nada, ni siquiera sus nombres» (1974: 199). Como indica Broch, la antítesis entre yo y mundo es la morada del humano y una vivencia activadora de poesía: «de la tensión yo-mundo salta la fuerza poética» (201). A veces se puede hacer fructífera esta escisión, superar la antinomia y captar un pedazo de realidad:

Con frecuencia el poeta consigue —pues, en caso contrario no lo sería—hacer fructíferas sus escisiones, esto es, superar superando toda antinomia, captar un pedazo de la realidad, aprehender el mundo, ya en su totalidad, ya parcialmente, con sus cadenas de símbolos, en la que el mundo aparece como radiante unidad armónica; es entonces cuando el poeta conoce esa elevación con que Hofmannsthal ha definido el éxtasis que proporciona la realización de la suprema obra de arte (Broch, 1974: 201-202).

Pero esto no ocurre en la *Carta de lord Chandos*, pues en este texto solo queda la escisión: «aquí se nos presenta un joven para el que conceptos como yo y no-yo han perdido todo sentido, pues las concatenaciones de símbolos quedaron destrozadas antes de que se forjara el primer eslabón: lo único que le queda es la propia escisión» (1974: 202). La tensión, o herida, de la poesía contemporánea es el sentimiento de escisión entre el yo, el mundo y el lenguaje.

Hasta las vanguardias llega el fantasma de lord Chandos, pues la crisis del lenguaje la nuclea y la escisión, de la que habla Broch, se vuelve el lugar de enunciación poética, valga la paradoja. Por ejemplo, en *Trilce*, de Vallejo, obra fundamental para el autor y autora aquí tratados, lo que está en el centro es el lenguaje. Opera en este texto una fractura entre el lenguaje y la realidad: el lenguaje es insuficiente para aprehenderla, tanto la exterior como la interior, y por eso se fractura, se extraña. Hay un extrañamiento, una tensión del lenguaje, como tentativa de trasladar la pugna por decir la realidad con el lenguaje. Es decir, rompe el lenguaje para captar la percepción y la vivencia rota de la realidad.

Otro ejemplo paradigmático es *Altazor*, de Huidobro, texto en que la crisis del lenguaje se tematiza, en la medida en que este largo poema puede leerse como una aventura, como un viaje del lenguaje, que pivota sobre la contraposición entre el lenguaje instrumentalizado —como un mero e incapaz mediador entre las palabras y las cosas— y el lenguaje de la poesía que aspira crear en el texto. Por tanto, el poema se resuelve en un proceso de ruptura del lenguaje y de la tradición poética anterior, de desrealización del lenguaje, que permita desprenderse tanto del uso instrumentalizado del lenguaje como del uso que la poesía anterior ha hecho del lenguaje. Si bien «*Altazor* desconfía de las palabras» (2009: 80), no se queda solo en el gesto de sospecha, pues pide «Mas no temas de mi que mi lenguaje es otro» (80), es decir, *Altazor* busca encontrar un lenguaje otro para la poesía. Dos movimientos atraviesan el poemario: caída y subida, paracaídas y parasubidas, y en el ámbito del lenguaje, destrucción y recuperación del lenguaje, para retomar un contacto otro con la palabra y con la poesía.

## 6. Sobre el yo

En las vanguardias se cuestionan las ideas más intuitivas, aquellas que se dan por sentado, aquellas que si se ponen en duda parece que pueda derrumbarse todo el edificio de lo real, y en este caso, de la obra literaria. Uno es el lenguaje. El segundo es el yo. Precisamente porque ambas son las ideas más intuitivas, más asumidas, son de las que antes se sospecha. Ante la pregunta ¿qué es el yo? Ingeborg Bachmann, en su breve opúsculo titulado «Sobre el yo», incluido en el volumen *Literatura como utopía* (2012), dice lo siguiente, que, por supuesto, no es una definición:

Un astro cuya ubicación y órbita no han sido fijadas del todo y de cuyo núcleo se desconoce la composición. Podría ser esto: miríadas de partículas que constituyen el yo, y al mismo tiempo parece que el yo fuera una *nada*, la hipóstasis de una forma pura, algo así como una sustancia soñada, algo que designa una identidad soñada, una cifra para algo que cuesta más de descifrar que el orden más oculto. Ahí están el investigador y el poeta que no cejan, que lo quieren investigar, indagar y explicar, pero el yo siempre los saca de quicio. Han hecho del yo su campo de ensayo, o a sí mismos un campo de ensayo del yo (2012: 190).

El poema de vanguardia es un campo de ensayo del yo. Un punto de exploración del poema de vanguardia es decir yo en situaciones desacostumbradas. Y entonces produce asombro, duda, pavor, inseguridad. El poema se torna una investigación del yo o de los muchos yoes. Resuena en este punto el leitmotiv que repite Borges en su ensayo «La nadería de la personalidad», incluido en *Inquisiciones*: «No hay tal yo de conjunto». En el siglo XX el yo cambió de estatuto, no se dice igual yo en un texto del siglo XIX, o en uno de los ensayos de Montaigne que en el siglo XX, momento en el que el yo resulta sospechoso; ni tampoco se dice igual en el siglo XXI (Mora, 2016: 41-45). En el siglo XX, «el yo ya no permanece *en* la historia, sino que, al contrario, de manera novedosa, la historia permanece *en el* yo» (Bachmann, 2012: 191). Es decir: solo mientras el yo no se cuestionaba, mientras se le creía capaz de contar su historia, la historia también estaba garantizada por él y era él mismo garantizado como personaje. El traslado a la poesía es sencillo: mientras no se cuestionaba el yo, mientras se le creía capaz de ser el centro de la unidad del poema, capaz de vehicular o transmitir una emoción poética o una idea poética, esa misma emoción o idea o historia también estaba garantizada. Cuando cae el yo, caen otras cosas tras de él.

El cuestionamiento del yo forma parte de un proceso cultural e histórico mayor, cuyo impacto en la construcción del sujeto contemporáneo ha sido estudiado en la poesía española de las últimas

décadas (Bagué Quílez, 2016 y Luis Mora, 2016). Como explica Vicente Luis Mora en *El sujeto boscoso*, «las nuevas teorías psicoanalíticas, filosóficas, científicas, psicológicas y artísticas dinamitan la idea de sujeto como algo unitario (dominante desde la Antigüedad hasta el Renacimiento por una falta de cuestionamiento sistémico al respecto; y desde el Renacimiento al XIX, por la acción del eje Descartes-Kant)» (2016: 40). Las vanguardias son un eslabón más en la destrucción o modificación del yo moderno, seísmo que comienza antes: «El último paso sería la destrucción controlada del sujeto que las Vanguardias históricas, y especialmente el Surrealismo, realizan a través del olvido sistémico del yo para concentrarse en el *ello* freudiano» (41).

En *Altazor*, hay un yo en apariencia fuerte, y solo en apariencia, y es un yo ficcional, cambiante, múltiple, histriónico en su manera de construirse como yo. El yo sostiene un monólogo sin principio ni fin sobre la búsqueda desesperada de sí mismo. La destrucción de la confianza en el lenguaje reverbera en el yo y erosiona la confianza en él. O, en el primer poema de *Trilce*, no es que el yo haya desaparecido, es que se ha ocultado, se ha apartado, habla desde un lateral, que es a la vez centro, pero no es un pilar que dirige la emoción. El yo es una voz en el abismo, un grito, una queja, un insular corazón, pero no está en un primer plano visible. Pero al gritar, al quejarse, revela un yo, pero no es el pilar que sostiene la estructura poemática ni poética. En los poemas de David Leo García y de Berta García Faet se dice yo, pero la forma en que se dice participa de la lectura de las vanguardias latinoamericanas. Sin obviar, claro, que este cuestionamiento del yo es una constante en la poesía española reciente, en la que se da «una presencia consciente de la disolución del sujeto en el relato» (45) y «una desconfianza radical en las formas tradicionales de construir la elocución en el texto» (45), desconfianza, por otra parte, de la que también participaban Huidobro y Vallejo. Tanto en la poesía de David Leo García como la de Berta García Faet se aprecia una evolución de la metapoética, que, señala Vicente Luis Mora, «ha pasado de explorar los territorios del decir (esto es, de la propia función de la poesía explicada en el poema, al modo de Wallace Stevens) al análisis del sujeto elocutorio, de la persona que *dice* el poema» (300). Es decir, lo que se cuestiona en la poesía de estos autores como en otros del panorama de las últimas décadas «es la legitimidad del yo poético para hacerlo, y sus escabrosas relaciones con el nombre propio que firma en la portada» (300).

### 7. *Nueve meses sin lenguaje* de David Leo García o el deseo de descargar el lenguaje

Comenzaré por el caso de David Leo García. Las vanguardias latinoamericanas ofrecen una serie de recursos, técnicas, una forma, unas maneras de resolver, de trasladar el poema la reflexión sobre el lenguaje; ofrecen un modelo. En David Leo se traduce en una forma lúdica de entender y trabajar el lenguaje y la forma poemática; por ejemplo, en su último poemario, *Nueve meses sin lenguaje* (2018), este ludismo le sirve como pivote para relativizar la carga metafísica que le conferimos a algunas palabras ordenadoras, o rectoras, de nuestra cosmovisión actual. Aquí, de Vallejo y de Gironde toma muchas veces la dicción y, sobre todo, la forma de relacionarse con el lenguaje. Por ejemplo, en el siguiente poema:

Dígame un color. El verde. Otro. El verde.  
Una parte de la casa. El aire.  
Una pregunta. La pregunta. Un escritor.  
El misterio. ¿Qué asocia con un pájaro?

El misterio. ¿Y con un pájaro?  
La infancia. ¿Y con el césped?  
La infancia. Dígame un color.  
No lo sé. Un país. Casi todos (2018: 15).

A la manera del Vallejo de *Trilce* o de Gironde de *En la masmédula*, este poema muestra la contingencia, pivota sobre ella, y en torno a esta cuestión, Montalbetti, en *El pensamiento del poema* (2020), apoyándose en Agamben, dice algo interesante. Le cito:

La salvación del poema consiste entonces en devolverle contingencia al poema, contingencia de la que fue despojada por el propio acto de elaboración del poema. La resistencia al poema, la potencia-de-no presente en la potencia de escribirlo, al inscribirse en el poema mismo logra este objetivo: muestra, sin decirlo, que el poema no sólo podía no-ser, sino que podía ser distinto; es decir, muestra que el poema es de una contingencia esencial. Pero esa contingencia se observa solamente si el poema mismo ha guardado en sí la potencia de su creación (2020: 116).

Esta afirmación atenta contra la concepción del poema como palabra precisa, que entiende que el poema solo puede ser de una forma, una forma final. La materialidad de la palabra, su contingencia, su arbitrariedad, pero a la vez su peso y su centralidad en nuestra cosmovisión son las tensiones que atraviesan el poemario de David Leo García. Como apunta con tino Unai Velasco, editor de *Ultramarinos*, en la «Nota a la edición» que precede al libro, el poeta malagueño profundiza aún más en este poemario, *Nueve meses sin lenguaje*, en uno de los temas que estaban ya en su anterior obra, *Dime qué* (que apareció primero en DVD, en 2001, y lo reeditó RIL en 2018): es decir, la reflexión sobre el lenguaje. Sin embargo, ya que puede considerarse el gran tema de la poesía contemporánea desde Vallejo y Celan o, es más, desde Valéry, así como una de las líneas quizá más fuertes de la poesía actual, ¿de qué forma se enfoca en este libro? Aquí hay un intento de descargar el lenguaje de metafísica o, al menos, de relativizarla, de tomar distancia de la carga de trascendencia. Esta actitud se anuncia ya desde el poema que abre el libro: «la palabra / que acabas de decir, / *fortaleza*, / el átomo, / su forma de sortija, / un hogar vuelto soplo de aire frío» (2018: 13). Tanto en este poema, como en los que siguen, aparece un sujeto que habla, que nombra, y al nombrar se para, vuelve sobre la palabra, acaso se percató de la trampa, de la facilidad con que decimos, y toma distancia, trata de salir del camino de sentido al que conduce ese término. Varios momentos de *Nueve meses sin lenguaje*, como el poema «Dígame un color. El verde. Otro. El verde» (15), o el poema «Muy buenos días descoordinación» (16) recuerdan a *Altazor*. No solo por estos poemas, además el libro de David Leo recuerda al del Huidobro por la coincidencia en un proyecto común: el de descargar el lenguaje. En el canto III de *Altazor*, de hecho, leemos: «las palabras tienen demasiada carga» (97). Para ello, *Altazor* preconiza que «mientras vivamos juguemos / el simple sport de las palabras (97). En ese mismo tono se mueve el poemario de David Leo: en el de practicar el «simple sport de las palabras», el ludismo poético, atravesado de una ironía existencial, y en el de descargar el lenguaje, aligerar el peso de la palabra. Además, recuerda a *Altazor* en lo que *Nueve meses sin lenguaje* tiene de señalar las trampas del lenguaje, como en los poemas arriba mencionados: en el Canto V de *Altazor* aparece repetido el sintagma «molino de viento» y la escritura se desencadena en una serie de variaciones formadas por un sinfín de posibilidades combinatorias («molino de intento», «molino en fragmento», etc.), enfocadas a evidenciar las trampas del lenguaje (¿el molino está hecho de viento?) y a romper con la aparente pequeñez de la realidad.

En consonancia con la temática, en *Nueve meses sin lenguaje* la voz poética muestra la duda, ensaya explicaciones, interroga para tratar de esclarecer algún tipo de sentido, aunque la respuesta sea de nuevo la duda. Por ello, muchos de los poemas están dirigidos a un tú: varias veces interpela al propio lenguaje y otras tantas se dirige a objetos o a conceptos; en este sentido es célebre el poema que comienza con «Muy buenos días, descoordinación» (16). Otro de los grandes temas del poemario, y que va a la par con la reflexión sobre el lenguaje, es el del horror ante la vida, de ahí también ese tono interrogativo, esa especie de estupefacción en la voz que trata de hablar para comprender. Frente a ello, el deseo aparece como una coordenada, es decir, como algo a lo que aferrarse para encontrar una explicación.

Quiero detenerme en dos de los poemas que cierran el volumen, pues parece que lo fraguado en los anteriores aquí cobra su mayor forma. En el poema «Y de repente ahí, la maravilla» se efectúa un giro emocional, el lenguaje se entiende como «liberación / de lo que estaba a punto» (47), pero también como «reproducción, / de cláusulas, abrazo anestesiado» (48). Hay un desplazamiento en la mirada, sobre todo en la manera de estar en el mundo y en uno mismo, quizá porque la voz ha entendido el horror o lo ha intuido: «El ajedrez del brillo y el horror. / Quizá lo he comprendido, quizá es el mismo juego. / El brillo del horror» (48). Por otro lado, «Nueve meses sin lenguaje» es la pieza que cierra el libro y le da título. Se trata de un largo poema narrativo, separado por fechas, a modo de diario, que parte de la siguiente anécdota: una persona sufre un accidente y le diagnostican «traumatismo / craneoencefálico. Afasia global. / Nueve meses de recuperación» (51). A partir de aquí se articula la premisa del poemario: desconocer el lenguaje, extrañarse, asombrarse, sacarlo de la univocidad de la costumbre y del peso de la tradición, que circunscribe los significados. Dos versos de este poema final sintetizan el movimiento del poemario, que consiste en contrastar la materialidad del lenguaje con toda la carga de trascendencia que le conferimos: «la palabra *dolor*, un par de sílabas / duras de sostener lo insoportable» (51). Ya en uno de los primeros poemas se anuncia este movimiento de regreso a un momento anterior, pues dice sobre el lenguaje: «Sólo el de los bebés se diferencia» (24). El hecho de tener que aprender de nuevo a hablar supone el regreso a un punto en que el lenguaje, y por tanto la forma de entender el mundo, no está delimitado, lo que permite ensayar otra relación con la palabra, quizá más crítica e irónica con la trascendencia que la acompaña, que se nos lega, y, en fin, más consciente de su materialidad.

Y en este movimiento de explicitar la materialidad de la palabra conecta o se relaciona por reflejo con la poética de Vallejo en *Trilce* o de Gironde en libros como *Espantapájaros* (1932), o sobre todo en *En la masmédula* (1954). Hay un movimiento en *Nueve meses sin lenguaje*, de David Leo García, ya presente en *Dime qué*, que tiende hacia la descarga del lenguaje. Hay un deseo de aligerarlo para aligerar al yo. Pasa las grandes palabras por las minúsculas, es decir, en este caso, las impregna de ludismo, que conecta con las vanguardias, para volverlas menos pesadas. Así como en *En la masmédula*, de Gironde, en que se ensaya una vuelta a la condición pre-formal del lenguaje, como puede notarse en poemas como «Hay que buscarlo», que principia con «En la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de espera ausencia [...] con un pezlampo inmerso en la nuca del sueño hay que buscarlo / al poema» (184), en estos versos de *Nueve meses sin lenguaje*, «y el lenguaje se funde / con el lenguaje / como las heces con las heces // Sólo el de los bebés se diferencia / solo el de los bebés huele distinto» (2018: 24), hay un deseo de vuelta a un momento anterior, una especie de fantasía reiniciática, en el que el lenguaje no está cargado, en el que el lenguaje no pesa; hay un deseo de superar el sentimiento de lo inefable, el desfase entre la palabra y la cosa. Podemos imaginarlo

como un desfase o con la imagen de un canal roto o de un falso canal entre el sujeto y el mundo, entre las palabras y las cosas.

En el caso del poemario de Gironde esto se resuelve en la vuelta a una condición pre-formal de lenguaje a través de mecanismos verbales como la fusión o unión de diversas palabras que ahora forman unidades más complejas cuyo espectro de significación se amplía y a la vez se torna ambivalente; así, nuevas palabras, o ya conocidas pero reajustadas o acortadas, forman estas composiciones. O también mediante el mecanismo de la homología o fusión entre sonido y significado, pues mediante la imbricación de ambos sitúa la voz poética y al lector en un estado pre-lógico, en la vuelta al origen de la palabra. Para volver a una concepción primigenia, casi tribal del lenguaje, a una condición pre-formal del lenguaje, en *En la masmédula* Gironde se sitúa en un plano diferente al de la comunicación poética racional, aunque el lector luego intente racionalizar esos procesos. En el caso del poema que cierra el libro de David Leo García y le da título, se tematiza el deseo de vuelta a un momento anterior del lenguaje, momento en que el lenguaje no esté cargado de historia, de uso, no esté instrumentalizado, que es también un deseo de un nuevo decir poético, de decir de forma renovada.

Por otra parte, la postura de este poemario de David Leo es anticratílica. Se entiende por cratilismo el deseo de asimilación entre la palabra y la cosa, o, como dice Vicente Luis Mora, «la teoría pseudo-lingüística o pseudo-teoría lingüística que defiende la identidad ontológica entre un significante y un signo» (2019: 1), o, dicho por Borges en el famoso poema «El Golem», «Si —como el griego afirma en el Crátilo— / el nombre es arquetipo de la cosa, / en las letras de *rosa* está la rosa» (2017: 519). Por tanto, estos poemas de David Leo García llevan insertos una parodia de lo que Félix Duque, citado por Vicente Luis Mora, denomina «la tentación mágica del lenguaje» (11). Precisamente la postura que ensaya David Leo García es anticratílica porque la concepción de la poesía como una fuerza casi mágica se parodia, escorando su poesía hacia un ludismo y una arbitrariedad en las asociaciones poéticas. El énfasis en la condición azarosa y arbitraria del lenguaje y de la palabra poética hasta lleva a definir así al propio lenguaje: «Lenguaje, tú, traído del azar» (18)». La poesía, así como el lenguaje, aparece aquí como una instancia cargada, pesada, que aligera con humor, arbitrariedad poética y antioleminidad. Contra la asociación intuitiva, el opuesto de la solemnidad no es solo el humor, sino sobre todo la duda, por eso el yo de estos poemas muestra la duda, se mueve en ella, pero es una duda alegre, no vivenciada de forma trágica ni lastimosa.

## 8. Un descenso a la materialidad verbal de *Trilce*: *Los salmos fosforitos*, Berta García Faet

Si en la obra de David Leo García, especialmente en *Dime qué* y *Nueve meses sin lenguaje*, el influjo de Vallejo se traduce en un ludismo formal y en una relación concreta con el lenguaje, antes descrita, en *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet, la cuestión adopta unos perfiles mayores, ya que plantea la escritura de este poemario como una escritura al lado de *Trilce*, de Vallejo.

Berta García Faet fractura la imagen con la que nos representamos la idea de filiación: nos la imaginamos como una línea recta descendente, a modo de flecha sanagustiniana, en virtud de la idea de herencia, pero no sucede así en este libro. En la nota que cierra el poemario da unas breves instrucciones de uso, al estilo cortazariano en *Rayuela*: «Este libro puede leerse solo o acompañado. Mi consejo es que se lea junto a *Trilce*, de César Vallejo. Lo compuse ‘acompañándome’ de sus 77 poemas [...] Escribir ‘al lado’ fue una cuestión espacial: usar el mismo oxígeno; el mismo cuarto; silla con silla, litera bajo litera» (2017: 179). No hay que pasar por alto la siguiente indicación de la nota: «Lo que me hizo levantarme fue, por supuesto, una fe. Según ella, meterme en la forma y bajar

conllevaría asimismo un movimiento cualitativo (digamos, lo diré) espiritual» (179). Por tanto, este movimiento de descenso, esta bajada una vez se ha metido en la forma es un gesto de profundizar en el proyecto poético vallejiano, a la par que es un descenso al yo. Dos movimientos atraviesan la obra: escribir al lado, horizontalidad, y descenso, verticalidad.

La reescritura no es una sobre-escritura, de hecho, hasta cierto punto, *Los salmos fosforitos* «tienen algo de charla con Vallejo» (Martínez, 2022: 101): hay huellas, rastros, palabras compartidas, que activan la escritura o que activan otra escritura; la escritura se bifurca en otro camino, en otras palabras, en otra experiencia. A veces se conserva una palabra; otras, una música, una dicción, un ritmo, una oración, un fantasma de la impresión emocional del poema vallejiano. Queda una imagen en negativo del poema original. La clave es que aquí se nos da otra experiencia a partir de ese lenguaje vallejiano que es absorbido por el lenguaje bertagarcíafaetiano. Son dos sistemas lingüísticos conectados, el vallejiano y el bertagarcíafaetiano. Es un lenguaje que recuerda a otro, es la memoria de otro lenguaje. Uno activa el otro, y, por tanto, en la medida en que un lenguaje es también una cosmovisión, nace de una y la abre al hablar, activa también otra cosmovisión. Si seguimos sus instrucciones de uso y ponemos al lado algunos poemas enseguida veremos las continuidades y los desvíos que toma la escritura de García Faet. Por ejemplo, el inicio del poema liminar de *Trilce*, «Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando» (43), en el primer poema de *Los salmos fosforitos* es «Quién hace como que silva? Quién anda ahí? A las 11 pm, bastante sensualmente / Te quedas te das? Tachas testamentos adjudicas cabezas / ~~escribes~~ / silbas [difuminado] / hojas de hierba?» (11). El tercer poema de *Trilce*, que comienza por «Las personas mayores ¿a qué hora volverán?» (51), activa, conservando el verbo «volver» en su forma de futuro, los siguientes versos, que aúnan también la presencia de Bécquer: «Las oscuras golondrinas las oscuras personas las oscuras / madrugadas sexuales volverán?» (14). Asimismo, el sexto poema, «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: lo lavaba en sus venas otílinas» (63) es en el sexto poema de *Los salmos fosforitos* «El traje que vestiría / ~~si tuviera una cita con mi novio mexicano~~ / tengo una cita con mi novio mexicano, para / agosto o así [difuminado] / fue fabricado por unos niños: / tienes otitis? Atilintan las cuerdas» (20). Como apunta Sara Gancedo, «no se trata de una emulación del texto del escritor peruano, sino de una *inmersión*; no es tomado como objeto sino como resorte de acción poética desde el que escribir. No rehace *Trilce*, hace de nuevo como *Trilce* hizo» (2021: 180). Hasta cierto punto puede pensarse que la operación efectuada por García Faet se asemeja a un *readymade*, pues descontextualiza y sitúa el lenguaje-mundo de Vallejo en su imaginario. El poema de García Faet te sitúa en un lugar, en un lenguaje, en una emoción, al modo del correlato objetivo elotiano: te lleva al recuerdo del poema vallejiano, jugando con tu horizonte de expectativas, y, como si nos situara en un túnel, del lenguaje de vallejo circulas al suyo, y te hace (se hace la voz) hueco en otras experiencias. No obstante, más allá de las cercanías textuales, el diálogo entre una y otra obra se establece en otros planos, como capta Erika Martínez, que destaca el «ludismo existencial» y «la vacilación comunicativa y el milagro de un tono» (101) que comparten:

Más allá de las citas, glosas y variaciones que contienen, *Los salmos* pueden ser leídos junto a *Trilce* porque ambos comparten lo que podríamos llamar un ludismo existencial, su manejo de la inadecuación y la irreverencia, un espíritu tragicómico y una estructura polifónica. Porque proponen un trabajo libérrimo con el lenguaje poético y convierten a la trituradora del experimentalismo en una vorágine inaugural. Pero también y sobre todo porque con todas sus diferencias históricas, comparten una vacilación enunciativa y el milagro de un tono: la simultaneidad de exaltación y su cuestionamiento humorístico (101).

Berta García Faet recupera y estira aquí uno de los protocolos vanguardistas nucleares de *Trilce* de Vallejo: la fractura del lenguaje. En *Trilce*, hay una torsión del lenguaje, un lenguaje tensionado; Vallejo fractura el lenguaje para captar la manera fracturada en que percibimos lo real y el mundo. En *Trilce* están los efectos de lo real, la agresividad del mundo, en el lenguaje. Como apunta Erika Martínez, «hay en *Trilce* un conocido afán de balbuceo, un discurso naciente» (96), no obstante, «en ese balbuceo no se escucha al lenguaje hablándose a sí mismo, ni a la poesía diciendo su forma. Más bien parece que el lenguaje de *Trilce* ha sido arrasado con violencia por lo real; que da cuenta de su precariedad ante las inclemencias del tiempo y de la historia» (96). O, como ya apuntaba Yurkievich, «los poemas más herméticos de *Trilce* suelen ser los más atormentados. Nos comunican que no pueden transferirse al lector por los cauces normales. Tan alta temperatura emocional [...] no permite una expresión coherente y sosegada» (1978: 29). Por tanto, la violentación de la racionalidad del discurso poético, del orden del lenguaje, responde a la voluntad de querer transferir el dolor, o una vivencia tan intensa de la realidad que se escapa del orden, y quiere captarla en el puro magma, o simulando ese puro magma. Su sintaxis confusa, convulsa, comunica una intuición caótica de la realidad, excéntrica, discontinua, asimétrica, que no puede ser expresada mediante los recursos estandarizados por la tradición poética, que ordenan la emoción: la comunicación poética de esa temperatura emocional se efectúa resquebrajando el medio comunicativo, torsionando, fracturando, dislocando el lenguaje.

El orden de la sintaxis, la claridad de la frase, reproducen un deseo y responden a él: es el deseo de ordenar el mundo, el de sentirse cosmos en el cosmos. La tensión del lenguaje subvierte, a la par que evidencia, ese deseo de orden y capta la forma disociada en que estamos en el mundo. Reproduce la fractura entre el yo el mundo, relación mediada por el lenguaje. Por tanto, el lenguaje es un deseo o, mejor, recoge un deseo: el deseo de orden. Ese mismo proyecto, presente en la obra de Vallejo, lo retoma y amplía en este poemario Berta García Faet. Ambos, como diría Montalbetti en *El pensamiento del poema*, se sitúan en el borde del lenguaje, donde el poema piensa.

Aludía antes a la condición múltiple, multiforme, del yo en Vallejo: «El yo lírico es multitud en *Trilce*. Es una masa no exclusivamente humana, ni siquiera exclusivamente animal o viva, sino mundana» (Martínez, 2022: 96). La dispersión y la masa son la materia del yo poemático de los textos que conforman *Trilce*, un yo que parece escaparse, en un tironeo no exento de ludismo, de la aparente solidez que los márgenes del poema le confieren al sujeto: «el sujeto aparece en *Trilce* constituido por una permanente metamorfosis que cuestiona el carácter indisoluble de su identidad, pero también la supuesta rigidez de las fronteras naturales: ser humano es ser animal y ser cosa. Ser humano es, en Vallejo, ser mundo» (Martínez, 2022: 96). El sujeto lírico es excesivo en *Trilce*, «no está suspendido en *Trilce*, sino que rebosa y fluye entrecortado, es exceso y tajo (igual que el poema, cuyo cuerpo desenchajado padece una luxación constante, una falta de coincidencia entre sonido y sentido). El sujeto existe en la masa ingobernable del cosmos» (Martínez, 2022: 96). Es un yo que a veces parece una voz en el vacío y a la vez parece estar inminentemente cerca de lo real.

En *Los salmos fosforitos* hay también un yo excesivo, aún más consciente de su excesividad que el yo de *Trilce*, y por eso más autoirónico, y que además se escora hacia una vertiente confesional. A este tenor, Erika Martínez en su trabajo se formula una pregunta clave: «¿Cómo conciliar en la poesía confesional con la disolución del sujeto que la propia autora menciona? ¿Se puede hablar aquí de una *disolución del sujeto*? ¿De un post-confesionalismo?» (2022: 102). En el ensayo *Una intimidad inofensiva*, Tamara Kamenszain indaga precisamente en una suerte de vuelta a una idea más sólida del yo, más corpórea, «una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo

del formalismo» (2016: 11), que resulta en lo que denomina como «una especie de post-yo» (11). En esta línea, en *La edad de merecer*, podemos leer los siguientes versos: «me susurran, para herirme: *chica, el yo es una ficción, ¿te enteras?* pero yo exhibo al yo con total desvergüenza —oblea canibal, no entiendo de yerros» (2015: 57). Como indica Álvaro López, «el ‘yo’ como verdad inherente (cartesiana) se revuelve contra su condición de constructo o simulacro» (2018: 189). En estos versos de *La edad de merecer* está ya el tironeo que cobra aún mayor fuerza de arrastre en *Los salmos fosforitos*: el tironeo fruto de resistirse a la idea de que el yo sea una ficción, un resistirse, por ejemplo, formulado desde la ironía paternalista de estos versos citados; puede entenderse hasta como una rebelión a esa ficción del yo, que se resuelve en un deseo de retomar contacto con una idea sólida del yo, una suerte de fantasía reiniciática del sujeto, desde la conciencia de su disolución, pasada por su crítica: una vuelta desde la duda y la incertidumbre. Por eso parece asomar una especie de nostalgia de fondo, pero una nostalgia con muchas capas de ironía y ludismo: «por lo menos estoy ahí ando por ahí / me alfeñico me rebujo / gracias a la muerte del auctor. / 1.000 gracias a la muerte / del auctor, que es un paréntesis» (2017: 85).

Hay una especie de deseo de que el yo no sea ficcional, «no se reconoce a sí mismo como ficción», y por eso recalca en la parodia y el humorismo, para expresar «la parodia de la representación» (Gallego Benot, 2022: 112), puesto que «exigir un yo representado de forma abstracta en el poema es negar su multiplicidad representacional» (Gallego Benot, 2022: 112). Por ejemplo, en el poema III repite su nombre para que cobre realidad a fuerza de pronunciarlo, es casi un deseo mágico, y a la vez la identidad parece disolverse en su nominación, pues lo repite hasta el extrañamiento, hasta que parece que los significantes se han despegado de los significados dejándolos atrás: «cada vez que se repite «yo misma» dentro de *Los salmos* suena más raro, dubitativo y hasta irónico» (Martínez, 2022: 103). Una especie de deseo que se pone en duda cada vez que invoca al sujeto de la enunciación y aún así persiste en nombrarse. En el poema XLVIII de *Los salmos fosfortios* dice: «Ella, siendo Berta García Faet / (estoy exagerando» (113), y en versos como estos el juego de desdoblamientos puede recordar a los múltiples desdoblamientos altazorianos. Hay una figura central que congrega este juego de dobles y fragmentaciones, que es la de la «neo-niña»: «He encontrado a una neo-niña / por las avenidas (de la memoria, se entiende)» (31) La neo-niña es «una figura legendaria y *alter ego*» (105), es «con quien viaja y cohabita el yo lírico» (Martínez, 2022: 105): «Cohabito / con una neo-niña afortunada / una neo-niña criminal» (García Faet, 2017: 145). No obstante, la manera en que construye su figura recuerda, en su cotidianeidad extrañada, al poema 9 de *Espantapájaros*, de Girondo, que comienza por «Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades» (2008: 119).

En *Trilce* de Vallejo, como indicaba Yurkievich (1978), hay una alta temperatura emocional: en Vallejo hay sentimentalismo, hay melodrama, atravesado por el humor; también coloquialismo. Todo cabe en *Trilce*. Hay un tono conversacional en Vallejo y también en Berta García Faet. No obstante, en el contexto actual, este confesionalismo, esta alta temperatura emocional, resuena de otras formas, pues, como indica Erika Martínez: «Tal vez pueda hablarse en España de una crisis del confesionalismo, al menos tal y como se entendió en los 80 y 90. La respuesta de una parte de la poesía española del siglo XXI ha sido una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería» (2022: 104). Los versos de García Faet están entonados en un sentimentalismo exacerbado, deliberadamente exhibicionista, dramático y cursi. Respecto a la reformulación de lo cursi, Erika Martínez relaciona la obra de García Faet con la de Juan Andrés García Román: «Es el caso de poetas como Juan Andrés García Román y, sin duda, Berta García Faet. Pareciera que ambos regresan al nacimiento simultáneo

del sujeto moderno y el amor cortés, a la fundación mítica del yo sensible para saturarla. El sentimentalismo exacerbado que deviene en cursilería es practicado burlescamente» (104). A este respecto, en un ensayo breve, escrito a modo de poética, titulado «Neorromantizar: una poética de la necesidad», hablando de la oralidad como uno de los ejes de su poética, trae a colación a Vallejo: «Un romancero donde lo novelado sea el hombre allí donde su concepto, arrullado por la vieja, vieja literatura se ha convertido en libre y niño. Al modo (por si alguien cree que lo expresivo y la claridad son privilegio del realismo) de un Vallejo: conjunción del hallazgo con una siempre reconocible gramática humana» (2016: 53).

Este sentimentalismo —alargado en cursilería— dicho en un verso dramatizadamente coloquialista encuentra en la poesía de Vallejo un recurso que luego Berta García estira y trabaja en este poemario, y que también puede percibirse en la poesía de Ángela Segovia: el sencillismo, muchas veces naïf, para tratar temas metafísicos. En *Los heraldos negros* de Vallejo ya puede encontrarse esta modulación poética, por ejemplo, en poemas como «Ágape»: «He salido a la puerta / y me dan ganas de gritar a todos: / Si echan de menos algo, aquí se queda!» (2018: 108), o también en «Espergesia»: «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo» (141). Y luego en *Trilce* adoptará este recurso unos perfiles aún más exacerbados y humorísticos: «A trastear, Hélpide dulce, escampas, / cómo quedamos de tan quedarnos» (111). En *Los salmos fosforitos*, este sencillismo naïf también sirve para tratar temas metafísicos, por ejemplo, en el poema XLII, en que recupera la figura de «Hélpide dulce» del poema mencionado de Vallejo, mezclándolo con Manrique: «Quien sabe adónde voy? No / te oculto, Hélpide, cómo vienen los muertos / cómo se vienen las muertas / tan cayendo». O, unos versos adelante en el mismo poema: «que los poemas de cauta crítica socio-política / son somos poemas imposibles. / Un fracaso, Hélpide, un fracaso de principio a fin de la historia» (101). De la misma manera, ese sencillismo adopta la forma de lo cursi y sirve igualmente para tratar temas metafísicos: «El colmo es ya la ausencia, muy ñoño / lo intratable / con quién conversaré / de mí y de ti?» (79). Berta García Faet, como dice en las palabras preliminares, se ha metido en la forma y ha descendido por el lenguaje vallejiano, con toda su alta carga emocional, pero también lúdica, acompañándolo con su lenguaje.

## 9. Conclusiones

Este artículo es un primer ensayo parcial sobre la influencia de la literatura latinoamericana, más concretamente la de vanguardia, en la poesía española escrita por autores nacidos entre los años 80 y los 90, en el que por espacio solo he podido atender a la obra de David Leo García y de Berta García Faet. Por una parte, en los versos de *Nueve meses sin lenguaje*, de David Leo García, está mezclada la lectura de autores como Vallejo, Huidobro y Gironde, fundamentalmente, lectura que se concreta en el ejercicio de descargar el lenguaje, pero también en la antisolemnidad de su poética, en su ludismo, y en la insistencia en la condición arbitraria y azarosa del lenguaje, sumado a la construcción de un yo móvil, que se mueve en la duda, que tironea entre el deseo de liberación del lenguaje y el peso con el que este le carga. Por otra parte, Berta García Faet, en *Los salmos fosforitos*, se interna, por eso dice «bajar» en la nota que cierra el libro, en el proyecto vallejiano, en su lenguaje poético. En este poemario se materializa el acto de lectura en un acto de escritura, a la par que recupera un protocolo de vanguardia y lo estira o lo personaliza, imbrica su yo y su lenguaje con los que Vallejo construye en *Trilce*.

## Bibliografía

- ALONSO, Azahara (2020). *Gestar un tópico*. Barcelona: RIL.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2007). «Retrato robot de la poesía reciente». *Paraíso. Revista de Poesía*, 2, p. 35.
- BACHAMN, Ingeborg (2012). *Literatura como utopía*. Valencia: Pre-textos.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2016). «Un yo ‘en off’: políticas del sujeto en la poesía reciente», en Remedios SÁNCHEZ (coord.). *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid: Akal, pp. 369-381.
- (2019). «Cuando fuimos posmodernos. Entre la ruptura estética y la rehumanización lírica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 826, pp. 40-56.
- BERBEL, Rosa (2022). *Los planetas fantasma*. Barcelona: Tusquets.
- BORGES, Jorge Luis (2017). *Borges esencial*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara.
- BROCH, Hermann (1974). *Poesía e investigación*, trad. de Ramón Ibero. Barcelona: Barral editores.
- CASADO, Miguel (2019). *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Madrid: Libros de la resistencia.
- CLARK, Ben (2017). *Los hijos de los hijos de la ira*. Madrid: Delirio.
- DUQUE, Félix (2002). *En torno al humanismo: Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*. Madrid: Tecnos.
- GALLEGO BENOT, Juan (2022). «Recrear al sujeto en el poema Los salmos fosforitos», *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 36, pp. 107-115.
- GANCEDO LESMES, Sara (2021). «Hacia una dialogía feminista: Los salmos fosforitos de Berta García Faet (2017) como reescritura de Trilce», *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 180-197.
- GARCÍA FAET, Berta (2015). *La edad de merecer*. Madrid: La Bella Varsovia.
- (2017). *Los salmos fosforitos*. Madrid: La Bella Varsovia.
- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2016). «Neorromantizar: una poética de la necesidad», *Años diez. Revista de poesía*, 3, pp. 51-56.
- GIRONDO, Oliverio (2008). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, ed. de Trinidad Barrera. Madrid: Visor.
- HUIDOBRO, Vicente (2009). *Altazor. Temblor de cielo*. Ed. de René de Costa. Madrid: Cátedra.
- KAMENSZAIN, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- KOHAN, Martín (2021). *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- LEO GARCÍA, David (2018). *Nueve meses sin lenguaje*. Barcelona: Ultramarinos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro; MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela y MOLINA GIL, Raúl (2018). «Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 7-14.
- (2018). «‘La alegre libertad de la catástrofe’: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 179-203.

- LUIJÁN, Ángel Luis. «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana», en Luis BAGUÉ QUÍLEZ y Alberto SANTAMARÍA (eds.), *Malos tiempo para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, pp. 149-161.
- MARTÍNEZ, Erika (2022). «¿Quién tropieza por afuera? Poéticas del obstáculo y errancia del sentido en César Vallejo y Berta García Faet», *Monteagudo*, 27, pp. 93-111.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (2018). «‘Poesía que se piensa en el lenguaje’. ¿Hacia una nueva vanguardia en la poesía española?», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 145-162.
- MOGA, Eduardo (2015). «Los habitantes del río», *Quimera: Revista de Literatura*, 377, p. 66.
- MOLINA GIL, Raúl (2022). «Nacer en este tiempo. Conformación, conflictos y presiones en el campo poético de la España actual». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 37, pp. 148-164.
- MOLINA MORALES, Guillermo (2018). «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 221-238.
- MONTALBETTI, Mario (2020). *El pensamiento del poema*. Barcelona: Kriller 71.
- MORA, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid /Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2019). «El cratilismo en la poesía española contemporánea: algunos ejemplos de presencia y resistencia», *Bulletin of Spanish Studies*, 96 (2), pp. 1-30.
- PIÑERA, Virgilio (2000). *La isla en peso. Obra poética*. Barcelona: Tusquets.
- PIZARNIK, Alejandra (2007). *Poesía completa*. Barcelona: Tusquets.
- PREMAT, Julio (2020). «Quehaceres espectrales. Pablo Katchadjian y la vanguardia hoy», *Anclajes*, 24 (2), pp. 1-16.
- KOVACSICS, Adan (2008). *Guerra y lenguaje*. Barcelona: Acantilado.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés; VALENTE, José Ángel; VARELA, Blanca y MILÁN, Eduardo (eds.) (2002). *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SEGOVIA, Ángela (2020). *Pusieron debajo de mi mare un magüey*. Segovia: La uña rota.
- TABAROVSKY, Damián (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce.
- VALLEJO, César (2018). *Los heraldos negros*, ed. de René de Costa. Madrid: Cátedra.
- (2021). *Trilce*, ed. de Julio Ortega. Madrid: Cátedra.
- YURKIEVIHC, Saúl (1978). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral.
- ZURITA, Raúl (2012). *Zurita*. Salamanca: Delirio.