

FANTÁSTICO Y RUPTURA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

FANTASTIC AND RUPTURE IN SPANISH POETRY OF THE 21ST CENTURY:
A FIRST APPROACH

Álvaro LÓPEZ FERNÁNDEZ¹

Universidad Complutense de Madrid / Universitat Autònoma de Barcelona

Raúl MOLINA GIL

Universidad Internacional de Valencia

Resumen: Las teorías de lo fantástico han ido ampliando en los últimos años su rango de aplicación hasta alcanzar a la poesía, tradicionalmente excluida de estos estudios. En la actualidad contamos ya con varios acercamientos críticos que se han centrado, en su mayoría, en una poética fantástica figurativa y fundamentada en su narratividad. Sin menoscabar el potencial transgresor de estos poemas, en este artículo queremos ampliar el corpus hacia poéticas más experimentales y rupturistas, con el objetivo de demostrar que también en estas áreas más inexploradas existen ecos y procedimientos fantásticos. Así, tras unas disquisiciones teóricas iniciales y una revisión de algunas de las poéticas narrativas más interesantes en su relación con lo no-mimético, analizaremos los efectos fantásticos que despiertan composiciones de Clara Janés, Antonio Méndez Rubio, Ángela Segovia, Juan Andrés García Román, Xaime Martínez, Ana Corroero y Juan Fernández Rivero.

Palabras clave: Poesía española contemporánea; Fantástico; Ruptura; Experimentación; Narratividad.

Abstract: In recent years, theories of the fantastic have been expanding their field of application to include poetry, traditionally excluded from these studies. At present we already have some critical approaches that have focused, above all, on a figurative fantastic poetics based on its narrativity. Without undermining the transgressive potential of these poems, in this article we want to expand this corpus towards more experimental and rupturist poetics, with the aim of demonstrating that there are also fantastic echoes in these more unexplored areas. Thus, after some initial theoretical disquisitions and a review of some of the most interesting narrative poetics in their relationship with the non-mimetic, we will study the fantastic effects caused by compositions by Clara Janés, Antonio Méndez Rubio, Ángela Segovia, Juan Andrés García Román, Xaime Martínez, Ana Corroero and Juan Fernández Rivero.

Key words: Contemporary Spanish poetry; Fantastic; Rupture; Experimentation; Narrativity.

1 Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UAB), financiado por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR.

1. Umbrales teóricos

En los últimos años, hemos asistido a un proceso de descubrimiento y reinterpretación de algunas poéticas españolas contemporáneas en clave de ruptura fantástica. Valgan como referencia los estudios tangenciales, pero fundamentales, de María Ema Llorente (2010, 2019 y 2021), Javier Domingo Martín (2019), Berta García Faet (2019), Ana Rodríguez Callealta (2020) o Juan Andrés García Román (2023) para justificar un interés creciente en el fenómeno. Con ellos, se han dado los primeros pasos para la aplicación de las teorías de lo fantástico al particular terreno de la poesía, como ya ocurrió en otros géneros más allá de lo puramente narrativo², tradicional foco de atención de estas investigaciones.

Para analizar con rigor todos estos registros ha sido necesaria una profunda revisión teórica que, desde las definiciones de Roger Callois y su *Antología de lo fantástico* (1958) o Tzvetan Todorov y su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), ha terminado por actualizar y acotar los límites estéticos y funcionales de la categoría. Hoy entendemos lo fantástico, tras la senda de teóricos como Rosalba Campra (2001 y 2008), David Roas (2011) o Susana Reisz (2001 y 2014), como aquel género en cuyo marco se produce «una rajadura, una irrupción insólita de lo imposible en un mundo ficcional que funciona según las leyes físicas y regularidades de nuestro paradigma de realidad, cuyo efecto es atemorizar a los personajes, al narrador y/o a los lectores con la finalidad de desestabilizar y cuestionar la idea socialmente aceptada de realidad» (Molina Gil, 2015: 178). David Roas tildaba este efecto como un «miedo metafísico» que trasciende lo materialmente espantoso o violento al quebrantar la noción compartida de lo real (Roas, 2011: 96).

En el caso que nos atañe, y teniendo en cuenta que las ficciones fantásticas necesitan crear un universo ficcional idéntico al que habitamos, los poemas con efectos fantásticos más visibles (al menos en apariencia) serán los que presenten un menor número de huecos y de espacios de vacío, es decir, aquellos que faciliten la identificación entre el escenario ficcional y nuestra realidad material. A partir de la relación entre estos dos conceptos, cabe remitir a las dos modalidades arquetípicas de la poesía: por una parte, la lírica, más cercana a la realidad interior que a la realidad material, que filtra o empaña el discurso y tiende a exigir una lectura simbólica, metafórica o metonímica de los textos,

2 Es el caso del teatro o el cómic, géneros por naturaleza fronterizos que involucran a otras entidades discursivas, hoy muy presentes en los estudios de lo fantástico. Sin embargo, cuando en 2014 Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni coordinaron para *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* el monográfico *Teatro fantástico. Siglos XX y XXI* mostraron en la presentación del número las por entonces legítimas dudas manifestadas sobre la adecuación de las teorías de lo fantástico al teatro: «Cuando desde las artes escénicas abordamos el tema de lo fantástico, nos preguntan: ¿pero existe el teatro fantástico? De hecho, lo fantástico parece encontrar su hábitat natural en la narrativa, sin embargo, para este monográfico nos interesaba analizar su función y características en el ámbito teatral. El objetivo de este número es, por consiguiente, ofrecer una serie de trabajos que sirvan para ampliar la bibliografía y los estudios académicos en torno a esta área de investigación, demostrando así que lo no mimético, los fantasmas, los monstruos, lo inquietante y lo imposible, no son algo anecdótico en las artes escénicas contemporáneas» (López-Pellisa y De Beni, 2014: 7). Por entonces De Beni ya había publicado su libro *Lo fantástico en escena: formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo* (Academia del Hispanismo, 2012). También en *Brumal* se publicó en 2017, bajo la dirección de José Manuel Trabado Cabado, el monográfico *Lo fantástico en el cómic*, que cubrió otro espacio de inestabilidad que ha acabado por asentar *Las creadoras gráficas y lo fantástico en el siglo XXI*, coordinado en 2022 por David Roas (Iberoamericana/Vervuert). Como se puede observar, en el caso de lo fantástico, la duda inicial de la comunidad investigadora se disipa con cada uno de estos primeros acercamientos y deja paso a una aceptación mucho más generalizada sobre las posibilidades de aplicación a nuevos géneros.

y que agranda su denotación; y por otra parte, la poesía narrativa, más cercana a la realidad material que a la interior, que reproduce y adapta los esquemas narrativos del relato, por lo que generalmente permite una lectura más literal. Hablamos de dos extremos, ideales o abstractos, hacia los que tiende cualquier ficción poética, y que, por ello, ninguna llega a alcanzar uno en toda su integridad.

Esta mezcla intrínseca de lo poético, ligada a su potencial simbólico, ha sido una dificultad añadida al estudio de lo fantástico, que ha podido abrumar a la crítica especializada. El pacto de lectura de la poesía ha exigido tradicionalmente una interpretación trascendente, profunda y alegórica que desterraba toda posibilidad de efecto fantástico al deslizar el mundo ficcional del poema del mundo real que habitamos. El propio Todorov (cuyas ideas han inspirado buena parte de los estudios posteriores) sostenía que el elemento fantástico en la poesía lírica no podía darse de forma autoconcluyente, sino que servía, en todo caso, a una segunda intención (1970). Propuestas contemporáneas como la de Dolores Phillips-López resultan afines a este sentido. Aboga así la profesora por «la persistencia posible de lo fantástico en un alegorismo o ‘simbolismo sutil’ que mantenga una superposición de los dos niveles de sentido, figurado y literal, creando como un halo sugestivo alrededor de los hechos, sin alterar su poder de estupefacción» (2015: 140-141). En otras palabras, el discurso sería al mismo tiempo mimético y no mimético, lo que desactivaría o, al menos, reduciría notablemente la fuerza del efecto fantástico.

Para salvar estos escollos, el grueso de investigaciones se ha centrado en la poesía más tendente a lo narrativo y, por ende, menos problemática y difusa en su interpretación. La irrupción de este corpus no es novedosa, pues ya el romanticismo decimonónico nos mostró las posibilidades fantásticas (de descendencia gótica y folclórica, en la mayoría de casos) de la poesía en extensas composiciones que versaban sobre los más escabrosos temas³. La versificación no impide el efecto fantástico. En todo caso, lo que puede dificultarlo es la querencia lírica, aunque no lo elimina por completo de las posibilidades hermenéuticas, pues siempre se asienta sobre un poso ficcional, como ha sostenido Luis Vicente de Aguinaga:

Lo que importa saber es que la poesía lírica, en su acepción moderna, supone la exclusión radical (en determinados casos) o la entrada en crisis (en otros) de lo anecdótico. La poesía lírica, de contar con elementos narrativos o incluso ficcionales, cuenta con ellos de otro modo, no con arreglo a los procedimientos de la novela o del cuento. Luego, que lo fantástico implique a la ficción de ninguna manera justifica la exclusión de la poesía lírica: mientras haya componentes narrativos o de ficción en esta última, sin duda pervertidos y anómalos con respecto al canon de la novela y el cuento, podrá ocurrir en ella la irrupción de lo fantástico (Aguinaga, 2014).

3 Podemos pensar en la obra lírica de Poe o Victor Hugo como ejemplos de una poesía narrativa y fantástica, cuyas traducciones fueron manejadas en español. Por ejemplo, Carlos Arturo Torres tradujo y presentó la antología *Poemas fantásticos* (R. Roger y F. Chernoviz, Editeurs, París, 1907) en la que fueron recogidas composiciones de los anteriormente citados junto a otras de Heine, Bürger, Baudelaire, Rollinat, Musset o Leconte de Lisle. En España, podemos pensar en las *Leyendas* de Zorrilla o en algunos versos de Espronceda, así como en múltiples autores mucho menos conocidos: *La fatalidad y la providencia. Poema fantástico*, de José Cevallos Rico (Imprenta del Tejado, Madrid, 1888), *El chapín de oro. Cuento de bruja*, de Ramón Franquelo (Imprenta de Francisco Gil de Montes, Málaga, 1850), etc. El rastreo de algunas fuentes augura un nutrido campo de estudio que permitiría recuperar las voces de numerosos poetas olvidados por la historiografía literaria, cuyo conocimiento bien podría ayudar a perfilar algunas lagunas de la poesía española del siglo XIX.

Al respecto del estudio de otro tipo de poesía no mimética, concretamente de ciencia ficción, Xaime Martínez volvía a tomar la palabra de Todorov, pero para insistir en que «el conflicto en realidad e irrealidad está en el centro de las literaturas del extrañamiento» (2018a: 384), y ello incluye también a la lírica. Al cabo, la opinión todoroviana de que no hay en la poesía una búsqueda de un barthesiano «efecto de lo real» (idea que ha condicionado la escasez de estudios posteriores sobre este género) no afecta a todas las materializaciones al tratarse de «una idea muy restrictiva de poesía» (Reisz, 2014: 181).

En las páginas que siguen, nos acercaremos a la poesía de signo fantástico que se ha desarrollado en España en las últimas décadas. Con el objetivo de ofrecer una imagen completa, nos centraremos, primero, en las poéticas más narrativas, aunque no exentas, sobre todo en las más recientes manifestaciones, de detalles rupturistas. Después, ahondaremos en esta ruptura lingüística para analizar los posibles efectos fantásticos de poéticas experimentales, que, por las particularidades de sus códigos, han sido menos atendidas.

2. Sobre las poéticas más narrativas

En los años recientes, dentro del modelo narrativo-fantástico, uno de los poetas que ha recibido mayor atención crítica ha sido Eduardo García. Andrés Neuman resultó tajante en el prólogo que hizo a su libro *No se trata de un juego*, titulado «El hábito del misterio»: «si no me equivoco, Eduardo García es el único poeta fantástico con el que cuenta la nueva poesía española» (Neuman en García, 2004: 11). García se reconoce en esa corriente: «El hecho incontrovertible es que existe un territorio común, un espacio de encuentro natural entre la poesía contemporánea y el fenómeno neofantástico» (García, 2005: 105), cuyo paradigma es Cortázar. La búsqueda del efecto fantástico en los poemas no es para Eduardo García un hecho aislado o puntual, sino transversal en sus creaciones, como han destacado María Ema Llorente (2019) y Rodríguez Callealta (2020).

Precisamente, esta última ha explorado las técnicas realistas que empleaba García para construir el universo referencial que luego habría de romper para suscitar la transgresión fantástica. Un ejemplo destacado por Rodríguez Callealta es «Al otro lado» (2017: 76) en el que la queja por la ausencia de la amada por parte de un amante infiel, con numerosos remedos de la poesía de la experiencia, pasa a convertirse en el testimonio de su entrada a una dimensión desconocida:

Te digo que esta vez lo digo en serio.
No consigo dormir, me asusta el tiempo
que tengo que pasar sin ver tu risa
liviana apoderarse de la casa.
Noche tras noche vienes y me dejas
más solo que la luna. Ese recuerdo
me basta para hacer un melodrama
del día que me espera, sin un beso
que llevarme a la boca. Mi mujer
no sospecha de ti; sólo pregunta
de dónde ese aire huérfano, esa leve
sonrisa que me vuelve transparente
me llegan
y hacia dónde me conducen.
Ya no voy a fingir. Hoy es el día.

Esta noche nos vemos para siempre.
Cruzaré en un descuido la pantalla.
Me quedaré contigo al otro lado
(García, 2017: 76).

Curiosamente, el marco teórico de la poesía de la experiencia posibilita las aproximaciones a lo fantástico al fundamentarse en la ficcionalización del sujeto, el distanciamiento brechtiano, la creación de personajes poéticos y la incorporación de ingredientes históricos. La unión de estos aspectos desembocó, como dice Luis Bagué, en la comprensión de la poesía «como una variante del relato novelesco, regida por unos parámetros de verosimilitud, coherencia y progresión lineal semejantes a los de la narrativa» (Bagué Quílez, 2006: 54). Después de todo, la evolución de las poéticas experienciales durante los años noventa se basó en la relajación de las fronteras que separaban al autor de su máscara biográfica, al hilo de las corrientes autoficcionales narrativas. Ello dio lugar a una triple identificación autor-personaje-hablante lírico que permitió «crear las condiciones para que ese yo verbal se convirtiera en comodín disponible para ser ocupado por otros, haciendo que el lector sienta esa experiencia ficticia como suya» (Scarano, 2007: 33). Esta asimilación basada en el pacto de realidad experiencial potencia la noción compartida de lo real, cuya ruptura es inherente a lo fantástico.

Resulta consecuente, entonces, que Eduardo García abra su poema «El tahúr», el primero de *Las cartas marcadas*, de 1995, así: «Yo, Eduardo García, propietario / de oxidados tesoros y una cuenta / respetablemente breve, fotogramas / velados por el tiempo y escondrijos...» (2017: 35). Estos últimos versos dialogan con «Fotografías veladas por la lluvia», uno de los más citados poemas del diario sentimental que Luis García Montero planteó en *Habitaciones separadas*. Este libro de García Montero funcionó en la práctica como paradigma de la corriente poética mayoritaria y, en este sentido, es significativo que incluyera una composición que admite una interpretación fantástica: «Primer día de vacaciones» (1994: 35). En el poema, el hablante lírico está nadando en el mar hacia la hora del crepúsculo («justo en ese momento / en que las luces flotan como brasas») y, muy lejos de la orilla, se encuentra con una aparición fantasmal («Una mujer mayor, / de cansada belleza / y el pelo blanco recogido»), probable trasunto de la Muerte, que se dirige a él: «Al cruzarse conmigo, / se detuvo un momento y me miró a los ojos: / no he venido a buscarte, / no eres tú todavía». El probable efecto fantástico se disipa en el siguiente verso, al desvelar la ensoñación: «Me despertó el tumulto del mercado». Sin embargo, las páginas del diario que después lee durante el desayuno ofrecen una noticia que abre el poema hacia una interpretación fantástica basada en lo premonitorio: «En el periódico / el nombre del ahogado no era el mío».

La ambientación cotidiana de la poesía de la experiencia aproxima las posibilidades de lo fantástico a un marco más cercano a la espacialidad del lector que otras propuestas cuyos efectos imposibles venían precedidos de una atmósfera gótica que los circundaba y dotaba de sentido. Hablamos de aquellos poemas en los que el miedo brota entre la bruma, la noche o la niebla y se materializa en fantasmas o vampiros.

Por ejemplo, cuando Javier Egea en 1990 quiso romper en *Raro de luna* con las normas poéticas de la otra sentimentalidad, ya diluidas en la poesía de la experiencia, lo hizo proponiendo una poética más dislocada y concisa, con composiciones de apenas dos o tres versos, conjugadas con otras muy extensas, que abandonaban progresivamente la anécdota figurativa. No es casual que una forma de alejarse de la inmediatez experiencial fuera la inclusión de quince canciones de tema amoroso en el epígrafe «Príncipe de la noche», que tiene como protagonista a un vampiro romántico que conecta con Baudelaire, Lautréamont, Polidori, Hoffmann o Stoker (Villar Ribot, 2007: 30). De hecho,

aunque no hubiera un abandono de lo figurativo y lo narrativo (Dvorakova, 2015), sí se apreciaba en Egea un tránsito hacia un lirismo concentrado e introspectivo fundamentado en un «surrealismo controlado» que pretendía «profundizar en el inconsciente desde la consciencia» (Dvorakova, 2014: 41). El vampiro y la voz de la amada dialogaban en unos poemas de atmósfera nocturna donde el amor era cuerpo y sangre, pero también vacío e imposibilidad:

Va tocado del ala el negro conde
Encendidos sus ojos sobre mis ojos pone
una fiebre violeta de envenenadas flores
Yo le dejo añadido mi veneno a su goce:
la certeza de un tiempo de libres cuellos jóvenes
Aún me verás ahora como me viste entonces
abrazado a las sombras de pálidos amores
despeñarme a la grupa de tus potros veloces
Pero sobre los sueños al filo de las doce
se oye un batir de alas de príncipe de la noche
(Egea, 2007: 21).

Este último monstruo también protagonizaba el poema «Casa de Blanca», de María Victoria Atencia, publicado en 1966 en *Marta & María*: «y una astilla de palo el corazón me horada [...] pero un mundo de sombras desvaída me llama / y a un sueño interminable tu cama me convoca» (Atencia, 1990: 89). Más adelante, volvió sobre el motivo en una sugestiva composición que relata la espera nocturna del hablante lírico ante la inminente visita del Conde D. y que fue publicada en *Los sueños* (1976). La voz de la víctima disloca, sin embargo, las expectativas del rito tan sexual de alimentación. No en vano, esta anhela la visita rutinaria del vampiro («Cada noche te espero desde antes de acostarme») y le da permiso explícito en su succión, como si fuera ella quien controlase el deseo de los dos. El vampiro queda convertido así en una criatura esquiva, apenas una sombra o un fragmento de diente, que solo se evoca o se esconde, pero nunca interrumpe la visión central de la protagonista que proyecta el poema.

Cada noche te espero desde antes de acostarme,
y cuando sobrevienes, agregada presencia
a mi quehacer, pareja de topacios que rompe
contra la piedra azul serena de los míos,
dócilmente interrumpo mi sueño y, pues prefieres
las sombras, me levanto y cierro las cortinas.
Ya puedes reclinar tu cabeza en mi hombro
y aposentar tus dientes con su sed en mi aorta,
boa de Transilvania que me cercase el cuello.
El mosto de la muerte con su empacho te alienta.
Me voy quedando fría en tanto que amanece
y sorbes acremente mi paz a borbotones.
(Atencia, 1990: 107)

Las sendas de lo no mimético han sido en numerosas ocasiones transitadas por Luis Alberto de Cuenca desde sus primeros poemarios en los años setenta. De nuevo, Xaime Martínez ha realizado un profundo estudio sobre las relaciones del poeta con la ciencia ficción (2018a) que podríamos ampliar a lo fantástico. Así, en *Scholia*, de 1978, se incluye el conocido poema «Rumbo a Londres, el Conde Drácula resucita su pasado sentimental», aunque por su medición de efectos hemos de destacar a continuación «El fantasma», de *El hacha y la rosa*:

Se pasaba las noches de su muerte
arrastrando cadenas por el lóbrego
caserón que le fuera destinado.
Al despuntar el alba se dormía,
hecho un ovillo con su propia sábana.
Todos habían muerto ya: sus padres,
las mujeres que amó cuando era joven
y la que envejeció con él, los dioses
de su infancia, los viejos camaradas.
Qué habría sido de ellos. En qué mundo
asustarían a la gente. Cuándo
volvería a abrazarlos, aunque fuese
muerto, de noche y con aquella facha
(Cuenca, 1993: 60).

El humor que arrastra el poema no subvierte toda la parafernalia gótica de la figura del fantasma, al igual que el humano rasgo del pasado sentimental no desdibuja la pulsión sedienta y sobrenatural de Drácula. Con todo, ninguno de los dos poemas se aproxima al sentido transgresor, sustentado formalmente en un ritmo dislocado, con agresivos encabalgamientos y apelaciones deícticas, que propuso Leopoldo María Panero en su poema de tono grotesco y poco tranquilizador «El lamento del vampiro»:

Vosotros, todos vosotros, toda
esa carne que en la calle
se apila, sois
para mí alimento,
todos esos ojos
cubiertos de legañas, como de quien no acaba
jamás de despertar, como
mirando sin ver o bien sólo por sed
de la absurda sanción de otra mirada,
todos vosotros
sois para mí alimento, y el espanto
profundo de tener como espejo
único esos ojos de vidrio, esa niebla
en que se cruzan los muertos, ese
es el precio que pago por mis alimentos
(Panero, 1980: 14).

Y lo mismo ocurre con otros poemas más figurativos del autor, como «El circo» (1979: 49), cuyo sorprendente final, que rompe con toda la ambientación que había construido previamente, resulta más estremecedor si lo leemos en clave fantástica. De esta forma, el poeta maldito empieza haciendo en «El circo» una alegoría de su alma como si fuera una desquiciante pista circense en la que nunca hay quietud, en la que siempre chirría algo, mientras «se balancean los trapecios». La alegoría está percutida de inconcreciones —dirá Panero «dos atletas saltan de un lado a otro de su alma», pero no sabrá «sus nombres»— y está llena de imágenes de asaltos y vejaciones ante un alma que se ofrece («la pisotean sin verla»), que simula ser la de un niño y cuya angustia se va cifrando en habitantes cada vez más difusos y alarmantes: «seres / sin cabeza cantarán sobre mi tumba una canción incomprensible». Aun así, todo es coherente en el transcurso discursivo del poema (espacio, personajes, tiempo, atmósfera), hasta que llegamos al verso final, que ha de hacernos cuestionar y descreer la naturaleza de lo expuesto previamente: «mi hermano muerto fuma un cigarrillo junto a mí», sentencia. Es un verso lapidario y exactamente contrario a todo el marco previo: compone una imagen quieta, muda, irónica, concreta, familiar, referencial al poeta. Su irrupción hace imposible la vuelta a lo circense, pues el carácter alegórico de este palidece frente a la contundencia de la aparición final, que lo ha traspasado; y con ello, ha llevado al lector a otro territorio, quizás más profundo y temible. Ahí radica su efecto fantástico.

Otra búsqueda de efecto fantástico parte de las cronologías alteradas. Este es el caso de los «tiempos convergentes,» caracterizados por «la imposible comunicación entre dos tiempos —dos órdenes de realidad— que convergen en un mismo ámbito» (Roas, 2022a: 36). Manifestaciones de estos «tiempos convergentes» no han sido infrecuentes en la poesía contemporánea. Por ejemplo, aparecen en la obra de José Hierro con sus autodenominados «poemas-alucinación», como ha analizado Alberto Santamaría (2016). Basta citar aquel, titulado «Yepes cocktail», en el que Hierro vincula una interpelación al poeta San Juan de la Cruz en su celda con la descripción de una sala de bar moderna:

*Juan de la Cruz, dime si merecía
la pena descolgarte, por la noche,
de tu prisión al Tajo, ser herido
por las palabras y las disciplinas,
soportar corazones, bocas, ojos
rigurosos, beber la soledad...*

—¿Otro whisky?
La pelirroja
—caderas anchas, ojos verdes—
ofrece ginebra a un amigo.
Hombros y pechos le palpitan
en el reír. ¡Oh llama de amor viva,
que dulcemente hieres!...
(1974: 427).

Hierro actualiza la relevancia de San Juan en su obra mediante —y aquí reside la innovación— herramientas ficcionales propias del género fantástico, que van más allá de componer un *collage* de estampas supuestamente contradictorias. Ambas estampas permiten una lectura metafórica de sus cronologías alteradas y sus apariciones, pero también es posible realizar una interpretación literaria

conjunta de esta alucinada superposición. El poema, a su vez, conecta involuntariamente con el díptico del poeta chileno Óscar Hahn (2006) en el que este ficcionaliza dos escenas de enclaustramiento imposible: en una, San Juan de la Cruz, en su celda de Toledo en 1577, escucha una melodía de Miles Davis como una revelación; en la otra, Miles Davis, en un calabozo de New York en 1959, es testigo de la aparición de un ser con «una expresión como de éxtasis» que le recita versos de San Juan. Como vemos, esta comunión imposible e intertemporal en torno al autor de *Cántico espiritual* es más recurrente de lo que podría parecer.

Más cercano es el caso de Cristian Alcaraz, que transita los recodos de lo fantástico tecnológico en poemas como «Google Alert me notifica el día de mi muerte» (Alcaraz en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 480)⁴. En este caso, el efecto fantástico no espera al cierre del poema, sino que se explicita ya en el título de la composición. Si nos fijamos en ejemplos anteriores, observamos que es una decisión común, como si la extraña presencia histórica de lo fantástico en la poesía hiciera necesario dejar constancia desde el inicio del tipo de resultado que persiguen los versos. Asimismo, iniciamos la lectura condicionados, lo que nos lleva a buscar, sin éxito, una explicación coherente y un culpable que dé cuenta del hecho imposible: «Vibración de mi teléfono: / Cristian Alcaraz, de veintisiete años y una bala en su axila, / de camino hacia su casa no entregará el dinero de la recaudación». La identificación autoficcional entre el hablante lírico y el poeta refuerza la verosimilitud, imprescindible en lo fantástico. La bala, «entre músculo / y músculo / deshaciéndose» se convierte el motivo transversal y en símbolo de muerte. La certeza del fin deja paso a las preguntas: «¿Dónde quedan ahora las grandes cosas que ibas a hacer? / A ambos lados del planeta, como a ambos lados de tu brazo. Ayer / no te conocía». El final del poema no nos otorga una certeza o una explicación que desactive el efecto creado por el título, sino que lanza más preguntas (imprecaciones, al cabo) que, en sus incógnitas, habilitan su lectura en clave fantástica: «¿Por qué hablar ahora de lo que ya no existe? / ¿Por qué la bala quiso atravesar un cuerpo de hombre / como yo soy un hombre?»⁵.

3. ¿Una vanguardia fantástica? Rupturas y experimentación

Ahora bien, existe la posibilidad de lo fantástico en horizontes en principio más incómodos, es decir, más líricos y vanguardistas, donde la transgresión fantástica trasciende el asombro y la originalidad metafóricas. Con esto no pretendemos «fantastizar» el poema, como proponía la profesora Susana Reisz en un ensayo reciente (2014). Argumentaba Reisz entonces que cuando un poema se vuelve incomprensible para el lector, este se esfuerza por entablar con el texto un diálogo imaginario que provoca un cuestionamiento de sus certezas lingüísticas y un sentimiento de inquietud ante el acontecimiento de ese mundo nuevo, que le sacude y que se parece al efecto de cuestionamiento

4 El poema ha sido recogido en las antologías *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018) y *Piel fina. Poesía joven española* (Aguilar, Berbel y Vega, 2019). Citamos del primero.

5 Sin perseguir una voluntad totalizadora, la consulta de las últimas investigaciones en el tema nos proporcionaría un listado más nutrido de poemas de cariz narrativo e interpretación fantástica. María Ema Llorente (2010 y 2019) analizó obras de Ana Merino, Esther Jiménez, Antonio Rigo, Lorenzo Oliván, Lorenzo Plana, Javier Rodríguez Marcos o Carlos Marzal, entre otros. Por su parte, a caballo entre la narratividad y la ruptura experiencial, Javier Domingo Martín (2019) elaboró un detallado estudio de los ecos fantástico y maravillosos en la obra de Carlos Edmundo de Ory.

fantástico. Al analizar los poemas de *Trilce*, Reisz detalla que «ni las metonimias ni las metáforas son simples sustituciones de unos términos *normales* por otros *insólitos*. Antes bien, en todas las expresiones llamadas *figuradas* el significado literal del término no se esfuma, sino que permanece en tensión con un significado contextual nuevo, que debe ser co-creado por el receptor» (Reisz, 2014: 189).

Aunque sugestiva, la idea de «fantastizar» resulta escapista con el objetivo de identificar poemas fantásticos que se sustenten teóricamente y, ante los cuales, el uso extremo del lenguaje no puede ser un elemento disuasorio para orillar su interpretación. Como recordaba la profesora Rosalba Campa «una distorsión en el nivel sintáctico, o un uso particular del nivel verbal constituye, con tanta legitimidad como los colmillos ensangrentados de un conde transilvano, el índice de lo fantástico» (2001: 163). Como ejemplo, la profesora aducía el cierre del cuento «Cuello de gatito negro», de Cortázar, cuyas palabras provocan suspense precisamente por su inconclusión, por simular una laguna discursiva: «No, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro me hablara así. Pero hay días en que. Sí, días. Y noches» (Cortázar, 1974: 69).

Como sucede en los relatos —espacio paradigmático de lo fantástico—, la brevedad del poema «obliga al autor a producir una buena parte de estos lugares vacíos, que suelen ser aprovechados para generar ambigüedad y riqueza semántica» (Calles Moreno, 1997: 103). Algunos de ellos van más allá, al aunar el decir y el no-decir a través de los rasgos de la logofagia (Blesa, 1998 y 2004). El cuestionamiento lingüístico de lo real a través de las logofagias no camina tan alejado del funcionamiento de lo fantástico, pues ambos ponen en tela de juicio la idea compartida de realidad en el texto. A esto se añade un inconveniente o desafío: la poesía se identifica como un espacio de trascendencia lingüística, autoexplorativo y comunicativo de otras posibilidades; sin embargo, como ficción no está exenta de un marco de credibilidad que va construyendo a medida que avanzan los versos. Al hilo, se preguntaba de nuevo Rosalba Campa en su ensayo *Territorios de la ficción*: «¿es lo mismo aceptar la realidad de Don Quijote, de Madame Bovary o la de Drácula?» (2008: contraportada). No, y, de forma pareja, el poema o el poemario en el que se inserta lo fantástico genera sus propias expectativas de realidad particulares. En consecuencia, un calculado elemento imposible en ellas puede hacer tambalearlas al traspasar un límite ajeno a su propia coherencia metafórica.

Pongamos el caso ahora de obras más experimentales, poéticas que comprimen la atmósfera a una expresión mínima, como la de Clara Janés, referencia ineludible para entender el arraigo de una poesía silenciaria, tendente a la escenografía desnuda, al trabajo sobre la sintaxis espacial y a los recursos logofágicos (Molina Gil, 2017 y 2018). Una de sus composiciones, titulada «Isla del suicidio», plantea una atmósfera claustrofóbica en la que la isla rompe su silencio natural para transmitir la voz demoníaca de Vladímir Holan, que certifica la imposibilidad de escape (y nos adentra en su lógica fantástica). Esta queda entonces reducida a un simulacro o trampantojo:

En tu silencio, isla,
hablas y hablas,
pero no se limita la opción
a tu propuesta
entre el pasado, la nada o la distancia.

No,
no se puede salir, dice Holan,
por puertas
que en las paredes

están
solo
pintadas.
(Janés, 1980: 43) *El libro de las alienaciones*

La referencia al poeta checo, traducido al español por Clara Janés, no es baladí. El llamado «Ángel negro de Praga» es uno de los principales cultivadores europeos de la poesía fantástica. En composiciones como «Encuentro VI», «Encuentro VIII», «Presentimientos», «En la acera», «Lamento de un difunto» o «Presentimiento»⁶, Holan detiene y expande la escenografía fantasmal de la ciudad para captar, como una suerte de *flâneur* visionario, una galería de sucesos imposibles. Y así dosifica pavores, presencias brumosas nunca aclaradas, que han de dejarnos una noción de incompreensión y escalofrío⁷.

La obra de Holan es una fuente de inspiración permanente para Antonio Méndez Rubio. Sobre él dice el autor extremeño: «Su obra significa la excepcional posibilidad de una vuelta no esteticista, sino conflictiva, descarnada, a las fuentes simbolistas, románticas y clásicas» (Méndez Rubio, 2008: 96). La poética de la indeterminación (Molina Gil, 2022) practicada por Méndez Rubio, con su lenguaje erosionado y fracturado, se aleja por definición de todo viso de narratividad. Sin embargo, dentro de la «fantasmagoría invernal» (Jiménez Heffernan, 2006) tan propia de su poética, colmada de elementos simbólicos que se superponen a lo real (Molina Gil, 2022: 187-200), en ocasiones (y siempre de manera muy precisa) emergen ciertos aires fantásticos. Son apenas perceptibles: pequeñas astillas desgajadas de la realidad que nos muestran, en apenas un instante, la crónica de una (des) aparición:

Por la calle
desierta sin existir
ni mirarme a los ojos,
el ángel de la guarda
se me acercó
muy suave: «Mírame
las manos. No tengo hijos.
No tengo a nadie
salvo a quien pasa cerca.
Cuéntame mi historia.
Dame algo para comer.

¿Me puedes oír?».
(Méndez Rubio, 2022: 29).

6 Todos estos textos están incluidos en *La gruta de las palabras. Obra selecta* (2011), traducidos por Clara Janés.

7 Precisamente, y como ejemplo de la relevancia de esta influencia, el poeta Adam Zagajewski se hizo eco de estas esquirlas fantásticas en su poema «Septiembre», que se abre con el verso: «Estaba en Praga, buscaba la casa de Vladimír Holan». Es la única composición del escritor en el que se deja entrever un efecto fantástico gracias a unos últimos y demoledores versos: «No pude encontrar la casa de Holan. / Como siempre, triunfó la vida, y el poeta muerto / vivía en el olvido, en las chispas que saltaban / debajo de la mano del soldador, / en mi creciente cansancio. / En ningún sitio, en ninguno, sencillamente en / ningún sitio. / Viene por aquí, pero siempre es de noche, me dijo finalmente alguien que no existía» (Zagajewsky, 2004: 12).

Janés y Méndez Rubio hacen uso en momentos puntuales de sus obras de algunos procedimientos propios del género fantástico (como la ruptura espacial o la aparición fantasmal) y, al contrario que los anteriormente citados, lo hacen sin la necesidad de un sostén narrativo. Lo fantástico se inserta en un mundo mucho más *vaciado* e indudablemente mucho menos parecido al paradigma compartido de realidad. Mucho menos completo, diría Dolozel (1988)⁸: emerge de condicionantes lingüísticos, en las rupturas y fallas de la lengua.

Si miramos hacia el panorama joven, podemos traer a colación el caso de *de paso a la ya tan* (2013), de Ángela Segovia, Premio Nacional de Poesía Joven 2017 y, junto con Berta García Faet y Lola Nieto, una de las representantes más reconocida de la actual tendencia poética fundamentada en la «dislocación y reestructuración del lenguaje» (López Fernández, 2018: 191). *De paso a la ya tan* está atravesado por seres marginales, sin rostro, circenses, condenados a cerrar (o a «recuperar», como marca la autora) el desfile de imágenes fragmentarias que proyecta el poemario. Sin embargo, donde la autora apuesta por una suerte de efecto fantástico es a través de la visión de una metamorfosis, inversa a la de Gregor Samsa, que (se) sucede en un plano fragmentario de cotidianidad —en un marco de realidad—: «había una casa y había un fuera. en el fuera el aire irrespirable. en la casa una mujer con piernas desnudas» (Segovia, 2013: 61). La cámara poética no se demora y rápidamente quiebra esa tranquilidad y proyecta su amenaza: un ave, una grulla enorme amenaza con entrar. El hecho de que fuera una grulla sería insólito en un relato al uso, pero encaja con la exuberancia y el exotismo (plumaje, luz, eufonía) de la poética de Ángela Segovia. Lo fantástico radica en que, de súbito, la grulla cobra una imposible forma humana, ahora bien, sin renunciar a su condición de bestia: «la grulla, que ahora tiene dientes, muerde a la mujer. quizás quiere comérsela» (Segovia, 2013: 61). La mujer con una fuerza inhóspita mata al monstruo, pero el crimen también ha cambiado: bordeamos el asesinato, pues la grulla dejó de ser una grulla, como las no-aves que violentaban los escenarios de Max Ernst. Y, sobre todo, ha cambiado el miedo (el nuestro y el de la protagonista), pues del miedo físico a lo animal pasamos al «miedo metafísico» (Roas, 2011: 96) ante esa operación imposible. Ese es el temblor al que se alude y que activa la fuerza desconocida de su ensañamiento. Para que pueda ser apreciada la potencia fantástica del poema, lo transcribimos completo:

había una casa y había un fuera. en el fuera el aire irrespirable. en la casa una mujer con piernas desnudas. entonces dos pájaros que intentan colarse en el dentro, una grulla enorme y amenazante y otro pájaro de especie desconocida. la mujer corre hacia la ventana y empuja para que no entren, respira con fuerza, se le mueve el pecho. aterrada nota un latido extraño en su vientre. mira hacia abajo y lo ve. ve a la grulla aplastada entre su vientre y la ventana, casi ahogada por la gasa de la cortina.

8 En opinión de Dolozel, los mundos ficcionales son, por definición, incompletos: «El estado incompleto es una manifestación del carácter específico de las ficciones literarias, ya que los mundos posibles del modelo-marco (incluyendo el mundo real) se suponen estructuras lógicas completas» (1988: 486). Ahora bien, no todos los mundos ficcionales son igual de incompletos. Es el escritor o escritora quien decide como rasgo de estilo hacia cuál de los extremos del *contiuum* quiere que tienda su discurso: «los autores y las culturas tienen la posibilidad de elegir minimizar o maximizar el inevitable estado incompleto de los mundos ficcionales» (1988: 487).

la mujer retrocede. la grulla avanza tras ella y a la grulla también le salen piernas, luego le sale un cuerpo y brazos y cara de humana, con las cejas así de picudas y desagradables y mirando como un verdadero pájaro en mutación dolorosa.

la mujer camina de espaldas y la grulla la sigue, así es como sucede, entonces, salen del dentro hacia otro dentro con escaleras y la mujer choca contra una pared. la pared está fría y su dureza le hace sentir náuseas. ve a la grulla aproximarse y tiembla.

al no poder alejarse en horizontal la mujer comienza a flotar hacia el techo. todo ocurre muy despacio. la grulla, que ahora tiene dientes, muerde a la mujer. quizás quiere comérsela. la mujer empuja a la grulla contra el suelo con una fuerza desconocida, aplastándola otra vez. como antes, cuando la grulla todavía era pájaro. la grulla se golpea la cabeza contra las escaleras y la mujer sigue pisándola con fuerza. con esa fuerza desconocida. (Segovia, 2013: 61).

Por supuesto, esta grulla encarna muchos otros conceptos, al igual que la desprotección y posterior furia de la mujer, pero el efecto que suscita, el escalofrío, adquiere un nuevo sentido y precisión al reconocerla en este género fantástico. En este punto, debemos destacar que el hecho de que la grulla sea metafórica o metonímicamente algo más que una simple ave (incluso una revisión del mito de la violación de Leda por parte de Zeus, disfrazado de cisne) no es motivo suficiente para descartar el efecto fantástico. También los textos narrativos paradigmáticos del género suscitan otras interpretaciones y no por ello dudamos de su poder desestabilizador.

Otro espacio de rastreo fantástico ligado a la experimentación lingüística podría ser la antología reciente de Juan Andrés García Román, publicada en Pre-Textos y titulada *Poesía fantástica* (2020). Aunque la manifiesta claridad del título supone una reivindicación de lo no mimético y de la necesidad imaginativa, debemos detenernos momentáneamente en cierto barullo terminológico ligado al término «fantástico», pues puede condicionar la lectura. De hecho, no hay demasiados poemas estrictamente fantásticos, según la definición teórica que estamos aplicando en esta investigación, en la antología de García Román. De un modo parejo, en un artículo publicado en *Letral*, el propio García Román (2023) hablaba de una concepción fantástica, pero mucho más amplia, entendida como un espacio de infinitas posibilidades figurativas, que conecta con la ensoñación y el temor infantiles, en torno a los poemarios recientes *Duende* (2021), de Andrea Abello, y *Caracol* (2021), de Lola Nieto.

Con todo, interpretar algunos de los finales de García Román en torno a su potencial desestabilizador del mundo representado y a la extrañeza que suscitan sus conversiones es muy interesante. Sucede así en el poema «El ramo» (2017: 16-17) en el que habla de los poetas románticos (y de los venideros) como flores secas en la alcoba de una viuda. Es una metáfora, pero la estira y la focaliza tanto en la sorpresa de los poetas ante su autodescubrimiento como flores secas que, por un lado, llega a jugar con el efecto aterrador de su vivencia y, por otro lado, con el efecto de consuelo que inventa el poeta para sus antecedentes:

No lo saben, pero lo sabrán
esta misma noche,
cuando la viuda salga a la chirriante puerta
y los coloque, junto a otros trastos,
bajo las estrellas que no paran
de crecer.

(García Román, 2017: 17)

Otro poema de García Román que se abre hacia una interpretación fantástica gracias a un final (re)velador es «Mes de febrero de un solo día» (2014: 25-27). Rodeado de un espacio invernal y tormentoso («cuatro relámpagos / le dan al cielo forma de alambrada»), prototípico de los relatos de misterio o de terror, nos es presentado un infante a través de una comparación no fantástica, pero sí, al menos, perturbadora: «Es la hora en que un niño herrumbroso / te pide que lo lleves / a su casa y te enseña / la ramita que tiene en vez de brazo». En el camino a casa, de nuevo, un trueno atraviesa el crepúsculo: «Bhrrrrrrp eructa / el campo de cebada / y el tapete de la noche / se abate sobre la jaula del mundo». A través de esta angustiada atmósfera, el hablante lírico y el niño llegan a la casa, «la eterna alcoba en la que el bisabuelo / reza junto a la cama de rodillas». El único punto de luz durante todo el poema, la palmatoria que ilumina la estancia, es apagada por este nuevo personaje y entonces, en la oscuridad de la noche, el orden de los verbos del último verso termina por proyectar el poema hacia lo inquietante: «y se acuesta y bosteza y / se muere y bosteza». Es un detalle apenas perceptible, pero ese irónico eco de sueño manifestable en el bostezo, antes y después de la muerte, conecta fúnebremente con la creación de efectos fantásticos al modificar el orden lógico y abrirse a lo imposible, aunque sea con ese gesto de vulnerabilidad.

Estos giros finales cobran una manifiesta importancia en *Cuerpos perdidos en las morgues* (2018), de Xaime Martínez. Su voluntad de llegar a ser, como indica el subtítulo, *Una novela de detectives* facilita el ámbito de influencia de lo fantástico. Ya David Roas explicó con solidez la relación indisoluble entre el relato policíaco y lo fantástico por la necesidad del sostenimiento del misterio (2011). El cierre del primer poema del libro nos traslada a ambos imaginarios: «Amor, amor me temo / que han robado nuestros cuerpos» (2018b: 19). Con todo, quizás sea el juego con lo tecnológico en «Demuestra que no eres un robot» el momento con las más claras irrupciones de lo imposible y, a la vez, con mayor mezcla de géneros y expectativas. El escueto marco de referencia inicial transita entre los límites de la ciencia ficción y de lo fantástico al trasladarnos al Philip K. Dick del relato «Podemos recordarlo todo por usted». La diferencia entre la obra del escritor estadounidense y la propuesta de Xaime Martínez es que en este último no se da una explicación a lo sucedido, mientras que en aquel se hablaba de la tecnología desarrollada por una empresa como el origen del incidente desencadenante. Ello es, precisamente, lo que permite la interpretación fantástica de los fenómenos, atravesada de un humor que no impide su efecto, sino que, por lo incongruente, llega a potenciarlo⁹: «Vas a creerme, amor, cuando te diga / que alguien ha intercambiado mis recuerdos / con los de un naufrago lustroso de la burguesía / catalana?» (2018b: 33). El yo lírico va poco a poco dando paso a otros personajes espectrales, como ese «padre de familia que vuelve de la muerte para seguir actualizando Windows» (2018b: 33). El lenguaje poético parece volcarse sobre sí mismo y reflexionar sobre sus propias posibilidades de devenir experiencia de ruptura. Al indescifrable tú, oculto entre los versos de forma permanente, el hablante lírico le espeta: «Como la alegoría de algo que no existe tú permaneces quieta» (2018b: 34). Frente a la pausa, el *leitmotiv* que sostiene el poema resuena en dos ocasiones más. La primera, incluye un mordaz autocuestionamiento sobre las fallas argumentales que le están llevando a asumir el hecho inexplicable: «Alguien ha intercambiado mis recuerdos con un burgués de mierda, pero cómo es posible que yo me haya enterado» (2018b: 34). Saberse sustituido

9 Como demuestra el reciente libro *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea* (Visor, 2022), coordinado por David Roas y Anna Boccuti.

implica conocer la existencia del hueco: la presencia de algo irrealizable en la nueva configuración de la realidad. Un poco más adelante, la pregunta —segunda resonancia— vuelve a emerger: «Alguien ha intercambiado mis recuerdos, como pareces negarte a admitir, pero podré saber qué había antes?» (2018b: 34). Solo cuando el hablante lírico asume y sabe de forma plena que sus recuerdos han sido modificados (como en el relato de Philip K. Dick) e intercambiados con los de un catalán burgués se produce la desestabilización del paradigma de realidad compartido, y sobre esa ruptura se asienta el efecto fantástico.

Una última muestra de trabajo con los códigos de lo fantástico es la que despliegan Juan Fernández Rivero y Ana Carrero en *Plural de habitación*. Publicado en 2015, el poemario es un ejercicio de escritura colectiva en el que también participaron Adrián Gabriol y Juan Ruiz Bellido (aunque ninguno de los poemas de estos últimos se abra a las interpretaciones que aquí nos interesan). El poema de Ana Carrero «El acecho de las inmediaciones», inserto en la sección «La casa. Planos definitivos», es el primero que podría ser leído en clave fantástica. De nuevo se produce un trasvase entre géneros, pues la nota inicial, de la película *Stalker*, de Andréi Tarkovski, nos traslada al espacio de lo no mimético, pero a través de la ciencia ficción: «La Zona es un sistema muy complicado de trampas. Todas son mortales. No sé qué pasa aquí cuando no hay nadie, pero, cuando alguien aparece, todo se pone en movimiento» (Carrero en VV. AA., 2015: 25). Al igual que La Zona, la personalidad propia de la casa emerge ya en los primeros versos: «Dispuesto a habitar en el momento previo a la caza, acecho / Todo era una trampa: el marco guardaba el retrato de nuestra muerte mientras sus negativos reproducían en serie la invención (ojos instantáneos entreverados) y se parecían más a nosotros que el propio cuerpo. La pared o el cajón» (2015: 25). Es entonces cuando la entidad de la casa se manifiesta e intenta escapar de la presencia del hablante lírico: «La casa huye de mí como el minuto que se da la vuelta, torpe, acontecido de vacío» (2015: 25). Más adelante, se produce una metamorfosis del habitante, como simple residuo de la casa: «Me volví tos del espíritu de la escalera». La estética de la desaparición del habitante llega hasta el punto de que, en el cierre, el poema queda abierto al desconocimiento: «Yo nunca entré en ninguna estancia» (2015: 25). Esta incógnita final quiebra el desarrollo lógico del poema y lo lanza hacia una lectura fantástica: si aceptamos la veracidad de este verso último (y no hay nada que nos invite a lo contrario), no podemos explicar cómo es posible que el hablante lírico tuviera la experiencia de haber vivido en la casa, lo que demuestran versos descriptivos como «Los muros eran finos» o, incluso, narrativos, que nos sitúan en el ámbito de la cotidianidad, espacio fundamental para la creación de efectos fantásticos: «Vibraban las ondas del suelo blando si día a día caían las llaves en el umbral». La ruptura lingüística del poema y su fragmentarismo dificulta la interpretación, pero dejan más que posibles huellas de esa desmaterialización fantástica.

Pudiéramos pensar que este acercamiento a lo no mimético es flor de un día en el poemario, pero en esa misma sección, Juan Fernández Rivero presenta «Hábitat (ἐνδο)», que dice:

Coloca cada mano en una jamba de la puerta. Olvida el tiempo, olvida todo aquello que has tocado hasta este instante —incluso ese zumbido residual, tinnitus subjetivo, debe desaparecer. Después, con ambos pies descalzos, deja las plantas ser sobre la yerba, divídete en esquejes e imagínalos creciendo lentamente del jardín (un árbol de vesículas biliares, por ejemplo, con el tronco cubierto por dendritas trepadoras). Vuelve: esta es la noche en la que Marco Aurelio decidió escribir en griego por primera vez, la noche en la que Lorca, al adentrarse en Harlem, se convierte en mito, noche en que el mismo fuego hiciera arder las bibliotecas de Bagdad y Alejandría. Tienes la casa quieta entre las manos, cogida por las jambas, y la invades (Fernández Rivero, en VV. AA., 2015: 31).

En este caso, el efecto fantástico de nuevo brota de esa sobreposición de temporalidades alejadas que Roas llamaba «tiempos convergentes» (2022a) y que hemos visto al final del anterior apartado con José Hierro y Óscar Hahn. En el poema de Fernández Rivero la noche en que Marco Aurelio escribió en griego se solapa con el momento en que Lorca se adentró en Harlem y, ambas, a su vez, con las noches en que ardieron las bibliotecas de Bagdad y Alejandría. De esta forma, la creación de un nuevo lenguaje (histórico y poético) se une con la destrucción de la sabiduría en una representación fantástica de un eterno retorno a través del cruce de temporalidades diversas, que nos implica directamente. No en vano, está escrito en segunda persona del presente y en ese mismo tiempo invadimos sus umbrales y, al hacerlo, el poema (el tiempo) se interrumpe abruptamente.

4. Conclusiones. En defensa de una poesía fantástica rupturista

De unos años a esta parte, las teorías de lo fantástico están siendo aplicadas a ámbitos y disciplinas (el teatro, el cómic, los videojuegos) pocas veces antes tenidas en consideración y hoy habituales en las investigaciones del género. Este ejercicio crítico se ha estado produciendo también en la poesía, aunque de una forma menos sistemática y homogénea, por lo que queda todavía mucho recorrido por delante. Es probable que los condicionantes de la lectura de lo poético, que trasladan la interpretación de lo literal a lo metafórico, alegórico, metonímico o simbólico, hayan sido los principales escollos para adaptar las teorías de lo fantástico. De ahí que la mayoría de aproximaciones rigurosas hayan tomado como objeto de estudio las poéticas más narrativas y figurativas, lo que, por otro lado, ha ayudado a conformar un primer corpus de referencia fundamental.

A lo largo de estas páginas, confiamos, en primer lugar, en haber constatado la existencia de una práctica poética de lo fantástico en obras rupturistas y experimentales, cuyos modelos de mundo ficcionales, habitualmente alejados del paradigma de realidad socialmente compartido (por la cantidad de espacios de vacío y de indeterminación creados), habían dificultado la lectura fantástica. Sin embargo, hemos comprobado su existencia, no solo sincrónica, sino histórica, pues había ejemplos en Leopoldo María Panero y Clara Janés, los hay en Antonio Méndez Rubio y, también, entre los jóvenes. En este sentido, poemas de Ángela Segovia, Juan Andrés García Román, Xaime Martínez, Juan Fernández Rivero y Ana Corroero suponen la referencia actual y constatación de un fenómeno en desarrollo, que va sumando significativas propuestas.

En segundo lugar, hemos tratado de superar la todoroviana negación de la posibilidad fantástica, basada en la idea de que lo fantástico en la poesía había de servir siempre a una segunda intención (metafórica, si se quiere). Como en alguna ocasión se ha referido en este trabajo, la legitimidad de una interpretación metafórica no elimina la literalidad ni el posible efecto fantástico. La metamorfosis de la grulla perpetrada por Ángela Segovia, por ejemplo, puede leerse en clave simbólica como la unión de lo animal y lo humano, la amenaza de lo externo representado por las aves (Wyeth, Ernst, Hitchcock, etc.), el temor o deseo de la maternidad, etc. Sin embargo, estos tres ejemplos son capaces de coexistir en el poema y lo pueden hacer, además, junto a la interpretación fantástica. Al fin y al cabo, el texto muestra cómo una grulla se convierte en ser humano y provoca un terror radical en la protagonista ante lo imposibilidad del suceso: «ve a la grulla aproximarse y tiembla» (2013: 61).

En tercer lugar, hemos tratado de romper una lanza teórica a partir de la interpretación de textos donde lo narrativo se difumina y lo figurativo se quiebra. Este rastreo nos ha llevado hacia poéticas de ruptura y experimentación que no habían sido tenidas apenas en consideración en estos estudios. No se ha tratado, como decía Reisz (2014), de «fantastizar» el poema ni de extender el término para

dar cabida a otras lecturas o adaptar las hermenéuticas a costa de una aplicación conceptual dislocada y no precisa. Más bien, en estas páginas se ha tratado de ser fiel a la terminología teórica y se ha partido de la misma definición de lo fantástico planteada y acotada en otros trabajos para comprobar su aplicabilidad.

En cuarto lugar, la constatación de la existencia de una poesía fantástica en el campo poético español de los siglos XX y XXI, en sus diferentes materializaciones (narrativa y lírica; experimental y tradicional), sienta las bases (junto a los corpus creados por otros investigadores e investigadoras) para el estudio futuro de una historia de la poesía fantástica en España que deberemos asumir en los próximos años y que permitiría reunir con un nuevo prisma, que ha dado impactantes resultados en otros géneros, a poetas y poéticas que parecían inherentemente alejados. Un ejemplo para avanzar en esta línea es el que viene realizando en Chile Ricardo Espinaza Solar, que ha mostrado los ecos fantásticos presentes en las obras de Óscar Hahn y Jaime Quezada (Espinaza Solar, 2017), Diego Maqueira (2019), Juan Luis Martínez (2020) y Pablo Neruda y Nicanor Parra (2021).

Por todo ello, no es este un artículo de cierre, sino de apertura. No pretendemos dejar constancia completa de lo presente, sino asentar las bases para señalar un futuro prometedor en el campo de estudio de la poesía fantástica española, en términos teóricos y críticos. Sirvan estas páginas anteriores para sumarse, junto a otros estudios citados, a las primeras calas en estos inexplorados territorios.

Bibliografía

- AGUILAR, Juan Domingo, BERBEL, Rosa y VEGA, Mario (eds.) (2019). *Piel fina. Poesía joven española*. Asturias: Ediciones Maremágnun.
- AGUINAGA, Luis Vicente (2014). «¿Existe la poesía fantástica?». Blog *Leer por escrito*. Disponible en: <https://luisvicentedeaguinaga.wordpress.com/2014/02/11/existe-la-poesia-fantastica/>
- ATENCIA, María Victoria (1990). *Antología poética*. Barcelona: Castalia.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006). *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*. València: Pre-Textos.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (2004). *Tránsitos*. València: Tirant lo Blanch.
- CAILLOIS, Roger (1966) [1958]: *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa.
- CALLES MORENO, José María (1997). *La modalización en el discurso poético*. Tesis doctoral. València: Universitat de València. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-modalizacion-en-el-discurso-poetico--0/>
- CAMPRA, Rosalba (2001). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.
- (2008). *Territorios de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.
- CORTÁZAR, Julio (1974). *Los relatos. Tomo II*. Madrid: Alianza Editorial.
- CUENCA, Luis Alberto de (1993). *El hacha y la rosa*. Valencia: Pre-Textos.
- DOLEZEL, Lubomír (1988). «Mimesis and posibles worlds», *Poetics Today*, 9, 3 pp. 475-496.
- DOMINGO MARTÍN, Javier (2019). «Monstruos infernales en mis sílabas". Ecos fantásticos y maravillosos en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y*

literatura comparada, 32, pp. 72-82. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3450>

DVORAKOVA, Paula (2014). «El silencio, el inconsciente y el espejo Una lectura de Raro de luna de Javier Egea», *Castilla: Estudios de literatura*, 5, pp. 39-66. Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/214>

——— (2015). «El tiempo detenido en el espejo. La imagen del vampiro en la poesía de Javier Egea», en Miguel Ángel GARCÍA, Ángela OLALLA REAL y Andrés SORIA OLMEDO (coords.), *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*. Granada: Universidad de Granada, pp. 153-160.

EGEA, Javier (2007). *Raro de luna*. Granada: I&CILE.

EMA LLORENTE, María (2010). «Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo», *Hipertexto*, 11, pp. 3-24. Disponible en: https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-11/maria-e-llorente.pdf

——— (2019). «Literatura fantástica y discurso lírico. Caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 31, pp. 297-320. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3075>

——— (2021). «Formas y amenazas de la otredad. Representaciones deshumanizadas del extraño en la poesía española actual», *En-claves del pensamiento*, 15, 30. Disponible en: <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i30.438>

ESPINOZA SOLAR, Ricardo (2017). «Literatura fantástica y poesía chilena. Lo fantástico postmoderno en Jaime Quezada y Óscar Hahn». *Nueva revista del Pacífico*, 67, pp. 40-56. Disponible en: <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/100>

——— (2019). «Poesía, ficción y percepción fantástica. Contribuciones teóricas para un acercamiento inicial a la obra de Diego Maquieira», *Revista de letras*, 59, 1, pp. 151-168. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/12678>

——— (2020). «De lo fantástico en la poesía: Hacia una semiótica de la desaparición. A propósito de lectura, antropofagia y picnolepsia en «La desaparición de una familia» de Juan Luis Martínez», *Signa: Revista de la asociación española de Semiótica*, 29, pp. 301-331. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23758>

——— (2021). «Ficción fantástica y trance alegórico en Pablo Neruda y Nicanor Parra: Hacia una lectura de dos poemas de horror (en el desierto de loreal)», *Revista de letras*, 61, 2, pp. 127-145. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/16199>

GARCÍA, Eduardo (2004). *No se trata de un juego*. Granada: Diputación de Granada.

——— (2005). *Una poética del límite*. València: Pre-Textos.

——— (2017). *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

GARCÍA FAET, Berta (2019). «Las niñas mortíferas pensamiento fantástico y animalidad en la poesía de Marosa di Giorgio y de Blanca Andreu», *Bulletin of Spanish Studies*, 96, 10, pp. 1681-1705. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1677375>

GARCÍA MONTERO, Luis (1994). *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor.

- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2014). *Y los poemas del meteorito y otros poemas*. Madrid: Arrebato Libros.
- (2017). *Fruta para el pajarillo de la superstición*. València: Pre-Textos.
- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2020). *Poesía fantástica: Resumen primero (2007-2019)*. València: Pre-Textos.
- (2023). «Los designios de la doctora Frankenstein: seducción de lo fantástico en la nueva poesía española», *Letral*, 30, pp. 107-124. Disponible en: <https://doi.org/10.30827/rl.vi30.26668>
- HAHN, Óscar (2006). *En un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Visor.
- HIERRO, José (1974). *Cuanto sé de mí*. Barcelona: Seix Barral.
- JANÉS, Clara (1980). *Libro de Alienaciones*. Madrid: Editorial Ayuso.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2006). «Las puertas mal cerradas: intemperie y utopía en Jorge Riechmann y Antonio Méndez Rubio», *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 5, pp. 145-173.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2018), «La alegre libertad en la catástrofe: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)», *Kamchatka revista de análisis cultural*, 11, pp. 179-203.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela y MOLINA GIL, Raúl (2018). *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*. València: Kamchatka. *Revista de análisis cultural*. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12663>
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa y DE BENNI, Mateo (2014). «Presentación», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, II, 2, pp. 7-10. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.143>
- MARTÍNEZ, Xaime (2018a). «Poesía 1900-2015», en Teresa LÓPEZ-PELLISA (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 381-412.
- (2018b). *Cuerpos perdidos en las morgues*. Barcelona: Ultramarinos.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008). *La destrucción de la forma y otros escritos sobre poesía y conflicto*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2022). *Tanto es así*. Madrid: Vaso Roto.
- MOLINA GIL, Raúl (2015). «De lo subatómico a lo inmenso: Sobre la posible influencia de la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica en lo fantástico». *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 3(2), pp. 177-202. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.148>
- (2017). «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina De Estudios Hispánicos*, 4, pp. 59-77. Disponible en: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6322331>.
- (2018). «Decir y no-decir apuntes sobre poesía, silencio y logofagia en la España actual», en BRITO BRITO, Bea, CÁLIZ MONTES, Jessica y RUIZ ORTEGA, José Luis (coords.), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento, pp. 455-470.
- (2022). *¿Un lugar sin lugar? La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NEUMAN, Andrés (2004). «El hábito del misterio», en Eduardo García (autor), *No se trata de un juego*. Granada: Diputación de Granada, pp. 9-30.
- PANERO, Leopoldo María (1979). *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor.

- (1980). *Las river together*. Madrid: Endymión.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolors (2015). «Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo», en Marco Kuntz y José Miguel Sardiñas (eds.), *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*. Villeurbane: Orbis Tertius, pp. 139-155.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David ROAS (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.
- REISZ, Susana (2014). «Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía. Hipótesis sobre una relación improbable», en Flavio GARCÍA, María Cristina BATALHA y Regina MICHELLI (orgs.), *(Re)Visoes do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, pp. 173-194.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2022a). *Cronologías alteradas: lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid: Anejos de la Revista de Literatura.
- (2022b). *Las creadoras gráficas y lo fantástico en el siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ROAS, David y BOCCUTI, Ana (2022). *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*. Madrid: Visor.
- RODRÍGUEZ CALLEALTA, Ana (2020). «Hacia la «Poética del límite»; de *Las cartas marcadas* (1995) a *No se trata de un juego* (1998), de Eduardo García», *Anales de literatura española*, 32, pp. 31-55. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.02>
- SANTAMARÍA, Alberto (2016). «El arte de la alucinación. Imágenes del tiempo en la obra de José Hierro», *Revista Letral*, 16, pp 1-15.
- SCARANO, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- SEGOVIA, Ángela (2013). *de paso a la ya tan*. Madrid: ARTEse quien pueda.
- TODOROV, Tzvetan (1970): Introducción a la literatura fantástica. México: Ediciones Coyoacán.
- VILLAR RIBOT, Fidel (2007). «Juego de espejos transparentes (propuesta de materiales para una lectura)», en Javier EGEEA (autor), *Raro de luna*. Granada: I&CILE, pp. 21-38.
- VV. AA. (2015). *Plural de habitación*. Autoedición. Disponible en línea: https://issuu.com/pluraldehabitacion/docs/plural_de_habitaci_n
- ZAGAJEWSKY, Adam (2004). *Tierra del fuego*. Barcelona: Acantilado.