



La poesía es infinita: la reflexión metaliteraria en Museo de cera, de José María Álvarez

La poesía es infinita: the metaliterary thoughts in Museo de cera, written by José María Álvarez

JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen: La preocupación metapoética ha desempeñado un papel importante en la lírica española a partir de la mitad del siglo XX. Frente al realismo defendido por los autores del 40 y del 50, José María Álvarez puso de manifiesto la necesidad de atender a lo artístico. Su obra magna, *Museo de cera*, constituye un claro reflejo de sus ideas literarias.

En este artículo se analizará su concepción de lo poético. Para ello, se estudiarán, por un lado, las poéticas extraliterarias y la metapoesía. Por otro, se abordará cómo se configura de manera indirecta el sentido de lo literario, bien a través del estudio de las referencias explícitas, bien a través del estudio de la preocupación existencial.

Palabras clave: metapoesía, generación del 68, *Museo de cera*, José María Álvarez

Abstract: The metapoetic concern has played an important role in the Spanish poetry from the middle of the 20th century onwards. Against the realism defended by the authors in the 40's and 50's, José María Álvarez revealed the need to attend the artistic fact. His greatest work, *Museo de Cera*, is a clear reflection of his literary ideas.

In this paper I will analyse his conception of the poetic fact. In order to do this, I will study, on the one hand, extraliterary poetics and metapoetry. On the other hand, I will deal with how the meaning of the literary is configured in an indirect way, either through the study of explicit references or through the study of an existential concern.

Key words: metapoetry, 68th generation, *Museo de cera*, José María Álvarez



La construcción y el desarrollo del museo

La lírica de José María Álvarez (Cartagena, 1942) constituye uno de los mayores esfuerzos en la poesía reciente por salvar la cultura y la belleza del inevitable olvido que acarrea el paso del tiempo. Ante tal propósito, el autor emprendió la labor de ‘construir un museo’ que acogiera no solo el arte o la literatura monumentales, entendiéndolos a la manera horaciana, sino también los iconos y los símbolos de la cultura popular. Así surgió *Museo de cera* (1971), una obra total que se inspira en modelos como *La divina comedia*, de Dante, o *Las flores del mal*, de Baudelaire.

Ahora bien, la trayectoria poética de Álvarez comenzó antes de que viera la luz el libro que se convertiría en su obra magna. A finales de los 50 y, sobre todo, a lo largo de la década del 60, mantuvo una estrecha relación con la poesía social. De hecho, en 1964 publicó *Libro de las nuevas herramientas*, donde seleccionó treinta y nueve poemas que, en gran medida, procedían de recitales.

En torno a este mismo periodo, sin embargo, se distanció de la poesía del compromiso. El autor suele recordar un recital ante los mineros de La Unión en el que leyó nueve poemas, de los cuales tres pertenecían a su borrador de *Museo de cera*. Tras una discusión con sus compañeros, decidió poner fin a los recitales ante el público obrero y dedicarse exclusivamente a *Museo*. La mayoría de lo escrito desde finales del 50 hasta 1964 lo ha considerado el autor como literatura panfletaria o como poesía imperfecta (Álvarez, 2001). De este carácter no acabado da cuenta al hablar de *Libro de las nuevas herramientas*: “Lo que niego es el derecho a considerarlo un libro, y sobre todo el derecho a situarlo en mi bibliografía. El único libro [...] que he escrito, de 1960 a 1969, es *Museo de cera (Manual de exploradores)*” (Álvarez, 1971: 17-18).

Una de las primeras publicaciones que recogieron un conjunto de poemas preparados para *Museo* es la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Al aludir a la obra poética del autor, se evitó mencionar *Libro de las nuevas herramientas*. Solo se indicó un título, *Museo de cera (Manual de*



exploradores) –por entonces inédito–, al que se le especificó la etapa de preparación (“1960-1970”) a modo de declaración de intenciones.

Un año más tarde Álvarez publicó *87 poemas* en la editorial Helios. Esta obra constituye el punto de partida de *Museo de cera*, pero aún no llegaría a considerarse como tal libro. Dicho de otra manera, la elección del número de poemas como título posee un carácter ostensivo; se evitaba, así, dar por concluido un libro que todavía se estaba puliendo. La portada de esta edición concretaba lo siguiente: “Selección establecida sobre los libros (inéditos) *Museo de cera (Manual de exploradores) (1960-1970)* y *Lectura de la consumación (Oh, hazme una máscara) (1969-1971)*”.

La obra apareció con el título definitivo en 1974, cuando Rosa Regás la publicó en *La Gaya Ciencia*. Esta edición consiguió que *Museo* llegara a un público más joven. Pocos años después (1978) se volvió editar, pero esta vez se haría en Hiperión. El libro siguió ampliándose según la costumbre del autor, que consistía en publicar ediciones independientes de otros libros que, posteriormente, incorporaba a *Museo*¹. Así, en 1984 se dio a conocer una versión ampliada en la Editora Regional de Murcia.

En los años siguientes publicó *Tósigo ardento* (1985), *El escudo de Aquiles* (1987) y *Signifying nothing* (1989). Estos se añadieron a la edición de *Museo* de 1990 en la Editora Regional de Murcia. Esta misma edición es la que tres años más tarde (1993) difundió Visor. A partir de 1994, Álvarez escribió *El botín del mundo* (1994), *La serpiente de bronce* (1996) y *La lágrima de Ahab* (1999). En este periodo el autor sintió que de nuevo se le volvía a tener en cuenta en el panorama poético español: “La losa de silencio y extrañamiento sigue donde estaba. Pero ya no puede impedir que los poetas más jóvenes [...] [o] los ya no tan jóvenes [...] afirmen que sí «existo»” (Álvarez, [2004] 2018:

¹ Entre 1978 y 1984 publicó *La edad de oro* (1980) y *Nocturnos* (1983). En 1984 la edición de *Museo* ya incluía poemas de estos dos libros anteriores. García Martín (2002) ha criticado esta forma de ampliar su obra debido a que considera que es “[u]na manera poco afortunada, puesto que destruye la unidad de cada libro y distribuye los poemas según una vaga relación temática”. El crítico pone de ejemplo cómo la estructura de *La edad de oro*, que simulaba ser una antología de poetas antiguos que habían estado en contacto con Cartagena, se destruye al introducir los poemas en *Museo de cera*. De este modo, se pierde el carácter de antología fingida. Sánchez Dragó en la entrevista de 2003 le mostró esta crítica a Álvarez; sin embargo, el autor no la aceptó porque niega que haya una reordenación de los poemas. El poeta no concibe *Museo de cera* como una poesía completa ni como una selección de sus textos, sino como un libro con una estructura propia.



629).

Si tenemos en cuenta la primera versión de 1971, la publicación de *Museo* que añade estos tres libros es la séptima; sin embargo, esta se erige al mismo tiempo en la primera edición completa. En palabras del autor, la edición de Renacimiento (2002) concluye el proyecto que inició con *Museo*². Posteriormente, ha publicado otros libros, a saber: *Sobre la delicadeza de gusto y la pasión* (2006), *Bebiendo al claro de la luna sobre las ruinas* (2008), *Los oscuros leopardos de la luna* (2010), *Como la luz de la luna en un Martini* (2013), *Seek to know no more* (2015) y *Una desamparada hermosura* (2018). En el año 2016 reeditó *Museo de cera* en Renacimiento, pero esta edición solo añade algunas correcciones de formato y alguna referencia paratextual.

Las palabras del título de este estudio proceden de un verso –"[...] la Poesía es infinita"– de su "Otro poema de los dones", donde reescribe el "Poema de los dones" borgiano. En él, Álvarez condensa su concepción de lo poético; esto es, la lírica responde con la inmortalidad a la llamada de auxilio de la belleza y de la cultura³. En estas páginas se abordarán tres cuestiones que configuran su *definición* de poesía. Una de ellas conecta directamente con este objetivo, pues implica el análisis de sus poéticas y de su metapoesía. Las dos restantes expresan su visión de lo poético de una manera indirecta. Por un lado, se estudiarán las referencias explícitas (cita, alusión, paratextualidad); por otro, se observará cómo la preocupación existencial se vincula a una preocupación metaliteraria.

Más perenne que el bronce: las ideas literarias de Álvarez

Una de las poéticas más tempranas de Álvarez se encuentra en *Nueve*

² En una entrevista de 2003, Sánchez Dragó le preguntó: "¿Pero de verdad José María es una versión definitiva?". A lo que Álvarez respondió: "Sí, sí, sí", y añadió en relación a otra pregunta: "El hombre que escribió eso no es ya el que ahora está escribiendo. Ahora yo estoy en otra historia" (*apud.* Sánchez Dragó, 2003).

³ Resumen notablemente su definición del poeta, del hombre y del arte las breves respuestas que le concede a Ángel Montiel en una entrevista fechada el 5 de junio de 1985. Sobre el poeta, mantiene una opinión sacralizadora: "Esa criatura maravillosa donde tiene lugar la ceremonia". Sobre el hombre, desarrolla una concepción pesimista de su existencia: "Una sombra sin sentido". Y sobre el arte, advierte que es lo que único que perdurará: "Lo más digno de estima, lo único verdaderamente memorable que han conseguido los hombres" (Álvarez, 2001: 340-341).



novísimos poetas españoles. Castellet ([1970] 2018) agrupó a nueve autores basándose en que por su fecha de nacimiento –después de 1939– no podían recordar la Guerra Civil y en que vivieron plenamente en la denominada “revolución de los jóvenes”. Asimismo, destacó como fenómenos comunes la despreocupación hacia las formas tradicionales, el empleo de la escritura automática, de técnicas elípticas, de sincopación o de *collage*, y la incorporación de elementos exóticos.

Al poco tiempo de aparecer la antología, José María Álvarez expresó su descontento; la causa principal del desacuerdo fue la tendencia generalizadora y la selección de poetas. En la entrevista que prologa *87 poemas* mostró su opinión de forma provocativa:

[A]cepté la proposición de Castellet, habiendo quedado con él en que haría constar mi desaprobación radical de las “novísimas” posturas. [...] Y si Castellet a su vez hizo un prólogo donde no dejó bien claro lo que él y yo habíamos establecido, eso es un problema a resolver personalmente con él. En cuanto a esta última congregación de poetas, me parecen literariamente muy pobres y políticamente reaccionarios. [...] Gimferrer tiene un solo poema que me gusta, mejor dicho, el final de un poema. [...] Vázquez Montalbán no sé si se habrá confundido de profesión. Ana María Moix tiene gracia, sí, tiene gracia. Al único que respeto es a Antonio Sarrión, pero no como poeta (Álvarez, 1971: 23-24).

La faceta polémica la reemplazó por un tono más sosegado, pero todavía crítico, cuando reprodujo esta misma entrevista en *Al otro lado del espejo*⁴. También ha manifestado su rechazo a la tendencia de grupo en una carta dirigida a Castellet transcurridos más de treinta años. En ella protesta por la inclusión de algunos poetas y por el abandono de otros⁵ como Luis Antonio de Villena, Juan Luis Panero o Marcos Ricardo Barnatán.

Lo cierto es que, a pesar de las diferencias existentes, en la antología se

⁴ Además de eliminar la afirmación de haber pasado “de una poesía para sirvientes a una poesía para decoradores” (1971: 24), suaviza el juicio sobre Castellet y sobre sus compañeros de generación: “Yo no creo que ninguno de nosotros llegara a pensar que se nos pudiera considerar un grupo en plan Manifiesto. Tampoco quizá fue esa la intención de Castellet. [...] En cuanto a esta última congregación de poetas, no me interesan. Gimferrer es el único que tiene poemas que me gustan. Vázquez Montalbán yo lo veo mejor como articulista. Ana María Moix tiene gracia, sí, tiene gracia. [...] Antonio Sarrión, no, su poesía no termina de gustarme” (Álvarez, 2001: 62-63).

⁵ En la carta ironiza sobre la ‘imaginación’ de Castellet: “Yo creo que había cinco poetas en aquella Antología: Gimferrer, Azúa, Panero, algún otro... y tú, estimado Castellet, porque imaginar la estética que elaboraste con el material tan diverso que te habíamos proporcionado, eso tiene más bemoles que la *Pseudodoxia epidémica* de Browne” (Álvarez, [1970] 2018: 298).



hallan diversos puntos de encuentro. Uno de ellos es el de las poéticas explícitas. La escrita por José María Álvarez dice así:

[...] Me pide Vd. una Poética.

Me acuerdo de aquella noche en que tocaba Johnny Hodges. Y un curioso le preguntó que cómo tocaba. Entonces Hodges se quedó mirándolo, cogió el saxo, y empezando JUST A MEMORY dijo: *Esto se toca así*.

Mire Vd. Yo escribo igual que aquella gente se iba con Emiliano Zapata.

No sé qué decirle. Escribir, aparte de todo, me parece una especie de juego. La Ruleta Rusa, por supuesto.

Considerando, además, que mi verdadera vocación es jugador de billar o pianista.

Si tuviera que encerrar en una sola frase lo que pienso de mi trabajo, le diría aquella del maestro A. Breton: AQUÍ Y EN TODAS PARTES HAY QUE ACORRALAR A LA BESTIA LOCA DEL USO [...] (Álvarez *apud*. Castellet, [1970] 2018: 109).

Por un lado, coincide con Vázquez Montalbán en juzgar la poesía como una afición secundaria: “Creo que escribir es un ejercicio gratuito que satisface las necesidades de unos 2000 culturizados progresistas” (Vázquez Montalbán *apud*. Castellet [1970] 2018: 57). Por otro, comparte con Ana María Moix la vocación musical: “A mí, en realidad, lo que me gustaba era tocar la trompeta en una calle oscura” (Moix *apud*. Castellet [1970] 2018: 218).

Aunque aparentemente se produce una respuesta esquiva (“Me pide Vd. una poética”, “No sé qué decirle”), cabe advertir una actitud ante la poesía y ante su propia obra, a saber: 1) la multiplicidad de referencias (Johnny Hodges, “Just a memory”, Emiliano Zapata, A. Breton), 2) la incorporación de los mitos de la cultura popular (Johnny Hodges), 3) la importancia del ritmo y de la improvisación en la lírica (saxo), 4) la defensa de la libertad y de la espontaneidad que requiere el arte (“Yo escribo igual que aquella gente se iba con Emiliano Zapata”), 5) la visión lúdica (“una especie de juego”) y azarosa (“la Ruleta Rusa”), 6) la displicencia ante la concepción clásica de la alta cultura (“mi verdadera vocación es jugador de billar o pianista”), y 7) el carácter misterioso e inabarcable de la creación poética (“No sé qué decirle”, “[...] acorralar a la bestia loca del uso”).

En lo que concierne al desarrollo formal y pragmático del metapoema, los textos de Álvarez reflejan la tendencia a la *reserva sentimental* propia de los miembros de la generación del 68. Esta faceta se caracteriza por el empleo de elementos antipoéticos, por la búsqueda del humor y por la configuración



teatral y escenográfica del espacio literario (Prieto de Paula, 1996). Dos de estos recursos predominan en Álvarez: el distanciamiento entre el yo real –en minúscula– y el Yo poético –en mayúscula–, y la veta irónico-sarcástica, que revierte sobre la construcción lingüística del poema o sobre la elección del anclaje temático. En cuanto al plano del contenido, predomina la sacralización de la *hermosura* y de las expresiones culturales. El poeta actúa de protector de ambas bien desde la necesidad de re-crear la belleza, bien desde el fuerte rechazo al entorno decadente.

Ser un otro: literatura y biografía

Desde el inicio de *Museo de cera*, el autor se preocupa por marcar el límite entre el arte y la vida. Esta perspectiva implica que la poesía no ejerce de mimesis directa de la realidad. Se separan, así, las vivencias de la creación artística. En este contexto de reacción al realismo (social y crítico), se rechazan la capacidad de *mover* a la masa con la poesía y la inclusión del yo como materia del poema (Prieto de Paula, 1996). El objetivo de Álvarez consiste en poner de relieve el carácter ficcional de lo literario. Para ello, se diferencian las dos partes de una misma unidad; esto es, se distingue lo que la persona vive, experimenta o piensa de lo que esa misma persona finalmente escribe.

Entre el rótulo de la obra (*Museo de cera*) y el primer apartado (“Libro I. OTIUM”) se reúne un conjunto de paratextos. Uno de ellos lo protagoniza una cita atribuida a Karl Popper: “Se acepta casi de forma universal que una obra de arte es la expresión de la personalidad o de las emociones del artista.// Esta creencia ha rebajado y casi destruido el arte” (Álvarez, 2002: 11). La idea que entraña esta referencia paratextual adquiere vigor a través de un proceso de intertextualidad en el primer poema del libro, que se titula “Oh, hazme una máscara”⁶:

⁶ Este título recuerda inevitablemente al poema “O make me a mask”, de Dylan Thomas. No obstante, Álvarez no lo incluye en el idioma original, a pesar de que muestra una tendencia al cosmopolitismo cuando titula sus poemas. Véanse, por ejemplo, algunas composiciones de *Museo de cera*: “Twelfth night”, “Le crépuscule du soir”, “Die Entführung aus dem Serail”, etc. La elección del español vincula a este metapoema con el cuento “El perseguidor” (*Las armas secretas*, 1959), de Julio Cortázar, donde el poema de Dylan Thomas no solo aparece mediante un proceso paratextual, sino que también adquiere relevancia en la trama. La relación entre el poema de Álvarez y el cuento de Cortázar radica en la preocupación *metaliteraria*. En



Descanso sin bajarme del caballo
El calor destroza cuanto se ve
Ante mí la Frontera
Una voz me dice No cruces nunca esa Frontera
Fumo un cigarro
Sacudo mi uniforme de 35 campañas
Indiferente como un caballero
Que lo ha perdido todo y no espera ganar nada
Cruzo el río.
(Álvarez, 2002: 21)

Al igual que el Johnny Carter de Cortázar, que negaba que su biografía estuviera en sus discos, Álvarez rechaza la idea de que la literatura sea un fiel reflejo de la vida. De este modo, en muchos de sus textos hay una falta de concordancia entre el yo-poeta y el yo del poema. En “Oh, hazme una máscara” se le entrega la voz poética a un personaje caracterizado con los rasgos del wéstern. Asimismo, la alusión a la máscara reivindica la faceta artística de lo literario⁷. Este personaje al que se le atribuye la voz (“Descanso sin bajarme del caballo”) y el acontecimiento que protagoniza vienen a representar al poeta y a su actitud ante la escritura.

En la entrevista de 2003 con Sánchez Dragó, Álvarez advirtió que la cita de Popper antes mencionada le daba sentido a la obra. Además, precisó que “se confunde lo que el artista vive y lo que el artista debe sacar. [...] Y cuando se apela directamente a la vida, y esto ahora mismo se está haciendo mucho en todos lados, a la reproducción de una emoción... mal camino” (*apud*. Sánchez Dragó, 2003).

Si bien en “Oh, hazme una máscara” cede la voz del ‘yo’, en otras composiciones parte de un referente externo para expresar su propia concepción de la poesía. Así sucede en “Modelo”, donde por medio de la figura

este cuento un saxofonista cuestiona una biografía realizada a partir de sus canciones: “[T]e has olvidado de mí. [...] De mí, Bruno, de mí. Y no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar. Cuando dices por ahí que mi verdadera biografía está en mis discos, yo sé que lo crees de verdad y además suena muy bien, pero no es así. Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras... ya ves que no se te pueden pedir milagros, Bruno.” (Cortázar, [1959] 1982: 141).

⁷ José María Álvarez entiende que su rol como poeta implica que lo vital queda subsumido a lo literario o a lo artístico. Sus memorias, por ejemplo, se titulan *Los decorados del olvido*. También su libro de conversaciones (*Exiliado en el arte*) responde a este propósito.



de Tucídides se defiende la capacidad estoica frente al sentimentalismo descontrolado:

Hay un texto que siempre
he tenido por norma: aquel pasaje
de Tucídides, narrando
cómo cierto ateniense
intentó defender,
aunque perdió,
frente a Brasidas el de Esparta,
la Colonia de Anfípolis.
El narrador expone escuetamente
las circunstancias del desastre,
sin agregar querella alguna.

Esta derrota
costó al vencido la más dolorosa
de las heridas, la pena de destierro
para siempre de Atenas.
Y el vencido es el propio... Tucídides. Y nada
dice sobre su atroz destino, nada
advertirás en esa página
de su castigo y su amargura.
Saber contar así...
(Álvarez, 2002: 377)

Según el autor, este poema se fecha en noviembre de 1987 y en enero de 1992. El tono prosaico actúa, a la vez, de imitación del 'modelo' ansiado y de homenaje a la capacidad elocutiva de Tucídides. En sus memorias (2004) José María Álvarez elogia de nuevo este pasaje del historiador ateniense. Lo más llamativo es que prácticamente adapta el poema "Modelo" a los intereses de la narración⁸.

En este caso el metapoema genera una poética que hereda no solo el contenido, sino también la estructura, como se observa en el empleo de los siguientes patrones comunes: 1) de la misma fórmula de apertura: "Hay un

⁸ Conviene reproducir este párrafo para observar la similitud que guarda con el poema: "Hay un texto que he tenido siempre por modelo y con el que a veces gozo: aquel pasaje de Tucídides cuando cuenta cómo cierto ateniense intenta defender, y pierde, frente al espartano Brasidas, la colonia de Anfípolis. El narrador expone escuetamente las peripecias de aquel desastre y no añade juicio alguno. Esa derrota, dicho entre nosotros, costó al ateniense vencido su destierro a perpetuidad. Pues bien... el vencido es el propio Tucídides. Y nada dice sobre ese destino atroz, nada deja vislumbrar en esa página de su terrible castigo y su amargura, que debió ser muy honda. Ah, si pudiéramos contar así. Sin mezclarnos. Sin mezclar al discurso salvaje de los acontecimientos lo precario de nuestras conjeturas y tribulaciones, que si bien lo entendemos poco son en ese discurso del mundo, y sobre todo porque si pueden tener interés será como emoción artística, nunca como testimonio mondo y lirondo, el cual tendría su sitio, estimable sin duda, pero en otro género" (Álvarez, [2004] 2018: 639).



texto que siempre he tenido por”. Sin embargo, se sustituye la palabra *norma* por el título del poema (“modelo”); 2) del descubrimiento del texto admirado: “aquel pasaje de Tucídides”, 3) de la introducción al relato de los hechos: “cómo cierto ateniense”, 4) del modo de narrarlos: “escuetamente”, 5) de la suspensión antes de presentar al perdedor (“Y el vencido es el propio...” > “Pues bien... el vencido es el propio”), 6) de la capacidad de asumir los hechos: ‘nada’, ‘atroz’, ‘página’, ‘amargura’; y 7) de la admiración: “Saber contar así...” > “Ah, si supiéramos contar así”.

Ironía y provocación: definir la poesía desde la espontaneidad lúdica

La metapoésía irónica de Álvarez afecta en ocasiones al contenido del poema, mientras que en otras pone su foco de atención en la construcción lingüística del ‘artefacto’ literario. La ironía y el sarcasmo suponen una manera de vindicar propuestas estéticas concretas a través de un tono desenfadado o bien a través de la provocación. Así, el autor defiende algunas de las claves de su poesía, a saber: el empleo de referentes culturales, el ejercicio de la libertad artística y la preocupación por el cuidado del lenguaje.

En lo que concierne a la elección del tema, cabe destacar el poema “Opus nigrum”, en el que se expone, sarcásticamente, que solo aquellos que entiendan la referencia encontrarán el valor poético:

En la Biblioteca Ambrosiana
de Milán, hay un mechón
de la larga cabellera rubia de Lucrecia
Borgia, junto a unas cartas tuyas
a Pietro Bembo.
(Este poema existirá
en la imaginación de aquel lector
que sepa quién fue Lucrecia Borgia,
qué significa un mechón rubio
de una cabellera como esa, qué dicen esas cartas
–aunque quizá no es esencial–, que
sepa quién fue Bembo.
Esos conocimientos
sublimarán en su alma una imagen, una emoción. Aquí, el Poeta
se limita a fijar un escenario
donde es el lector
quien crea la poesía).
(Álvarez, 2002: 130)

Este poema plantea una reafirmación del culturalismo por medio de una



‘ironía metagenérica’⁹ (Díaz de Castro, 2002; Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013). De este modo, Álvarez finge que el poema constituye un borrador (‘escenario’) que únicamente persigue mostrar una imagen al lector para que este llegue a la verdadera poesía. Es esta una peculiar manera de señalar que la poesía se halla en el mundo contemplado por el poeta, quien necesariamente ha de ser una persona docta.

Por otra parte, la ironía también atañe a la construcción lingüística del poema¹⁰. Cabe destacar “The sacred wood”:

Autumnales crepúsculos.

Seamos magníficos.
(Álvarez, 2002: 76)

Este poema se postula como una suerte de guiño generacional. De hecho, Álvarez se lo dedica a Pere Gimferrer. Más allá de una defensa del cuidado del lenguaje, también se ensalza la ciudad de Venecia como emblema literario a través de una cita paratextual. Esta cita, que se atribuye a Vasari, toma a Venecia como un lugar donde culminar la vida: “Se fue a Venecia, donde, por ser persona muy dada a los placeres y del todo venérea, se decidió a residir y a acabar allí sus días, donde había hallado un modo de vivir según sus gustos” (Álvarez, 2002: 76).

Acotar la función del poeta: la necesidad de re-crear la belleza

Como reacción a la literatura anterior, los poetas del 68 cuestionan la función de la lírica y el compromiso autorial. El propio Álvarez experimentó ese tránsito del compromiso con la realidad al compromiso con la realidad tamizada

⁹ La ironía metagenérica actúa sobre el género o sobre la categoría estético-filosófica del discurso (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013).

¹⁰ No pocas veces esta ironía relacionada con el lenguaje literario pretende incomodar a los lectores que no entran en el juego del autor. En una fecha cercana a la publicación de *Museo de cera*, Álvarez se desquitaba de una pregunta que exigía una respuesta intelectual con una ocurrencia disfemística. Así, le definió a Sánchez Dragó la poesía como “un coño donde humedecer los labios” (Álvarez *apud*. Díaz de Castro, 2002). Esta ocurrencia le divirtió. En sus memorias advierte lo siguiente: “El otro día [...] me preguntaron por mi idea de la Poesía. [...] [D]e pronto vi una frase, lo dije, y después no he parado de darle vueltas en la cabeza y cada vez me parece mejor. Sí, puede ser eso: un coño donde humedecer los labios” (Álvarez, [2004] 2018: 641). Tanto le convenció la respuesta que se produjo el proceso inverso a “Tucídides”; esta vez una formulación poética se acabó convirtiendo en el metapoema “Incertam Lunam”: (*Sobre la delicadeza de gusto y la pasión*): “La Poesía.../ ese coño donde humedecer los labios” (Álvarez, 2006: 62).



por el arte. La preocupación por la perdurabilidad de la cultura y de la belleza conllevó que el poeta se responsabilizara de ellas. En “Retrato de Mozart”, por ejemplo, manifiesta el asombro que le produce emocionarse ante algo que acaso no existió; esto es, la contemplación del cuadro de Lange permite a los lectores *imaginar* –no conocer con certeza– el rostro del compositor austriaco. Consecuentemente, Álvarez resalta que, puesto que los artistas ayudan a comprender el mundo, lo único que debe ser admirado es “lo que hace el Arte/ con la realidad” (Álvarez, 2002: 387).

Uno de los poemas en los que se concluye de manera precisa la función del poeta es “Recuerdos de un parque”, donde se evidencia la voluntad de rescatar lo bello de las garras del tiempo:

Bendito parque, nobles alamedas
que un velo de lluvia desvanece
en el poniente de oro, estampa
señorial, apacible, como fuera
del tiempo, bálsamo que mitiga
en la paz de sus bancos y paseos
dolores e inquietudes
del alma. Bajo tu melancólica arboleda
eres amparo de quien, hijo
del mismo Dios que tú, tan solo vive
o tan solo quisiera
vivir para oficiar, para celebrar
la Belleza.
(Álvarez, 2002: 28)

Este motivo de la naturaleza velada por el sol le sirve para demostrar en “Ante las ruinas de Villa Ivancich” que la reivindicación de lo artístico no supone un rechazo de las consignas sociales. Así, el poema comienza con el elogio del paisaje y de lo extinto: “Alguna vez, en estas arboledas/ que dora el sol de Otoño/ se levantó un palacio [...]” (Álvarez, 2002: 56-57). Tras la presentación del ambiente, el autor critica la vileza humana. El hombre, aun capaz de ennoblecer la vida con el arte, también destruye su propia creación mediante guerras “sin honor”. Si la función del escritor en las generaciones previas consistía en dar cuenta de la situación social, Álvarez ‘testimonia’ la belleza anterior a la guerra como resistencia contra la barbarie y contra la decadencia de la cultura: “Mas podemos por libros y grabados/ y por fotografías, darnos cuenta/ de la joya que en medio de este parque/ brilló [...]/ Ahora un poeta/ [...]”



deja estas palabras/ emocionadas al evocar esa belleza”.

Álvarez concibe la labor artística como un esfuerzo por conseguir expresar una visión del mundo que permita que la belleza de lo cotidiano sobreviva en la memoria cultural. Solo de esta manera se dignifica la existencia. Este tema se repite constantemente en *Museo de cera*. El poema “Rühmen, das ist!”, por ejemplo, contiene implícitamente un juicio de Álvarez sobre la función del poeta. La admiración por una pieza de *art nouveau* le produce emoción, pero al mismo tiempo tristeza debido a la marginación del valor estético del arte: “[...] tristeza porque ya en mi tiempo/ ni los artistas ni/ aquellos que sus creaciones les demandan/ sientan ese respeto por la vida,/ ennobleciéndola/ así, haciéndola admirable” (Álvarez, 2002: 273).

Resistir por la cultura: el rechazo de la decadencia

El compromiso del poeta con la cultura y con la belleza implica el fuerte rechazo a la mediocridad y a la decadencia en la que Álvarez considera que habitan el ‘Poder’, la ‘Intelligentsia’ y el ‘vulgo’. El ‘alejandrismo’ novísimo, que radica en la superioridad de la cultura y del lenguaje, pretende marcar las distancias con respecto a la ignorancia y al adoctrinamiento (Siles, 1989).

Una muestra de esta actitud combativa es el poema “Epitafio de Sinuhé el egipcio”, donde la referencia cultural (Waltari y Curtiz) se pone al servicio de un lema vital:

Sobrevive al Poder.
(Álvarez, 2002: 158)

El enfrentamiento con el poder represor ocupa una parte principal de las ideas poéticas de Álvarez. Ahora bien, la actitud subversiva no conlleva una fe ingenua en la capacidad de redención social de la palabra (Prieto de Paula, 1996; Iravedra, 2016). Ni siquiera se propugna una concepción mística del género, ya que se toma conciencia del progresivo abandono del hábito lector, así como del reducido público de la poesía.

Una guía para visitar el museo: las referencias explícitas

La mayor seña de identidad de la poesía del autor es la pluralidad de referencias. Estas no solo derriban la frontera entre la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura,



sino que también superan los límites de lo hispánico. El *museo* de Álvarez representa la historia del mundo desde los orígenes de la civilización hasta el inicio del siglo XXI. Por tanto, no ha de extrañarle al lector que todos los poemas vayan acompañados de citas paratextuales o de alusiones explícitas en el interior. La propensión a una ‘transtextualidad’¹¹ infinita responde tanto a una ética profesional –la función del poeta es proteger la cultura– como a la consagración de un homenaje lúdico¹².

El propio autor ha vinculado este recurso con una reflexión de índole metaliteraria: “es una forma de decir [que] culturalmente no somos nada sueltos, digamos individualmente” (*apud.* Sánchez Dragó, 2003). Así las cosas, *Museo de cera* deviene en un monumento a la memoria cultural y en un punto de encuentro entre el poeta y sus ‘maestros’: “Ahí estamos juntos todos; y yo soy un pedazo más, y todos estos muertos insignes están mucho más vivos que los vivos” (*apud.* Sánchez Dragó, 2003). De hecho, Álvarez se incluye a sí mismo en el museo a través de los paratextos (*vid.* “Alicia en el país de José María Álvarez”) y a través del verso, como sucede en “Signifying nothing”: “Es lo que había querido/ decirme Borges [...]/ Álvarez/ soy/ muy/ feliz” (Álvarez, 2002: 868). El autor ha llegado incluso a defenderse de acusaciones de pedantería mediante la distinción entre el adorno y la vocación culturales¹³.

La necesidad de un análisis de las referencias explícitas reside en la importancia que conllevan para la configuración del pensamiento literario del autor. En *Museo* se localizan poemas que poseen mayormente un fin referencial. Sirvan de ejemplo “Papeles póstumos (Lobotomía)”, donde se

¹¹ De acuerdo con Genette ([1962] 1989: 9), se entiende por ‘transtextualidad’ la “transcendencia textual del texto”.

¹² En este sentido, los nombres citados pueden ‘enmascarar’ una sentencia ingeniosa del propio autor. Obsérvese cómo reemplazó la autoría de una cita que pronunció en la entrevista con Jesús Munárriz al inicio de *87 poemas* cuando reprodujo dicha conversación en *Al otro lado del espejo*. En *87 poemas* apuntó lo siguiente: “Acuérdese de lo que decía Freud: «Uno vive como puede vivir en estos tiempos extrañísimos»” (Álvarez, 1971: 10). Sin embargo, en *Al otro lado del espejo* se lee: “*Recuerde lo que decía el príncipe Yussupov: uno vive como puede vivir en estos tiempos extrañísimos*” (Álvarez, 2001: 18) [la cursiva es mía].

¹³ Véase su explicación: “Cuando hablan de culturalismo, yo no lo creo. Lo que sí soy es culto, que es distinto. Cuando yo hablo de Homero o cuando hablo de Virgilio, o de *Las meninas* de Velázquez [...], no estoy haciendo una referencia cultural aislada, estoy hablando de algo que está en mi carne, algo sin lo cual no puedo vivir. [...] [L]a gran cultura, pero encarnada, ahí sí me reconozco. Ahora cuando hablan del culturalismo como si fuese [...] un decorado, no” (2003).



interrumpe el discurso del poema para introducir más de cuatro páginas de dedicatorias nominales (“A Lester Young, Billie Holliday [...]”), o “El otro poema de los dones”, donde, reescribiendo el texto borgiano, se da las gracias por distintos acontecimientos y por la existencia de una serie de autores.

Dado el elevado número de referencias, se ha señalado con razón que rastrearlas o contarlas en su conjunto supone una tarea imposible (Díez de Revenga y de Paco, 1989; Díaz de Castro, 2006). Ahora bien, cabe la posibilidad de llevar a cabo una medición aproximativa que permita indagar en la idea de poesía de Álvarez y que, a su vez, concrete el análisis de algunos poemas. En este caso, se ha atendido a los paratextos y a las alusiones a personas relacionadas con el ámbito humanístico, habiendo dejado al margen las dedicatorias individuales y el proceso de cita a través de una cita.

En un somero inventario del análisis de referencias explícitas, cabría destacar lo siguiente: 1) se citan más de novecientas personas vinculadas al arte y al pensamiento, 2) la mayoría de las referencias son paratextuales, lo que supone que las alusiones en el propio poema son menos de la mitad del total; 3) aproximadamente, uno de cada nueve autores pertenece a la cultura nacional. Esto da cuenta de la universalización de lo poético en Álvarez; asimismo, sugiere que no se produce un rechazo a la cultura española; 4) hay una presencia notoria de las referencias a la ‘baja’ cultura. En lo que concierne al ámbito musical, se observa un ligero predominio de la ‘música popular’ frente a la clásica. En cuanto al mundo de la imagen, el número de alusiones al cine y a la fotografía supera el de las referencias a pintores; y 5) Shakespeare es indudablemente el autor al que Álvarez encumbra¹⁴. El estudio de los autores más citados¹⁵ demuestra que, en general, predomina la alta cultura y, en particular, lo literario. Solo tres artistas de los más relevantes proceden de otro

¹⁴ Álvarez ha mostrado su interés por Shakespeare más allá de su poesía. En una de sus conversaciones (1974) le preguntaron por el nombre que le hubiera gustado tener, y respondió “William Shakespeare” (Álvarez, 2001: 91). En este mismo cuestionario le pidieron que imaginara que solo podría salvar las obras completas de uno de los tres autores indicados (Shakespeare, Virgilio o Cervantes). Álvarez eligió al escritor inglés.

¹⁵ Para clasificar a los artistas más recurrentes, se ha prestado atención a aquellos que se nombran diez o más veces. Esta medición recoge veintinueve artistas que, a continuación, cito en orden de prioridad: Shakespeare, Borges, Stendhal, Mozart, Tácito, Quevedo, Virgilio, Stevenson, Hölderlin, Montaigne, Kavafis, Melville, Cervantes, Nabokov, Kafka, Flaubert, Velázquez, Lampedusa, T. E. Lawrence, Orson Welles, Baudelaire, Maria Callas, Homero, Goethe, Rimbaud, Casanova, Valle Inclán, Scott Fitzgerald y Rilke.



ámbito. Es muy significativo que, si en lo musical y en lo visual se citaba más la baja cultura, los tres más nombrados de estos campos pertenecen a la alta. Ellos son Mozart, Maria Callas y Velázquez.

Estos datos facilitan el análisis de aquellas composiciones de Álvarez en las que se despliega un amplio catálogo de referentes. El poema “Astarnuz” conforma un claro ejemplo de cómo la alta cultura se utiliza para expresar de manera hiperbólica la pasión por un mito de la cultura de masas. Las dos primeras estrofas presentan la situación: ha llegado al hotel por la noche y ha encendido el televisor. Seguidamente, en la primera imagen que percibe ve el rostro de Sharon Stone, lo cual genera el primer contraste entre lo mundano y lo elevado: “Y contemplé la imbecilidad de aquella película/ como cuando recorro el canal grande de Venezia,/ sin dejar de asombrarme” (Álvarez, 2002: 665). Si ya la comparación con Venecia supone una exageración¹⁶, se acentúa el elogio de la belleza de Stone al igualarla (incluso al superar) al placer intelectual que producen los cuatro autores más referenciados en *Museo*, además de a otros importantes como Bach, Píndaro o Nabokov. Así, se plantea que por gozar de Sharon Stone se dejaría de leer al tercer referente más importante (“[...] porque ese rostro,/ [...] estuviera en mi cama, me pidieran/ no releer ya nunca a Stendhal, yo aceptara” [2002: 666]). Del mismo modo, la excitación se equipara al deleite intelectual que le producen los dos autores más queridos (“[...] Meter la lengua en esa boca/ [...] debe ser/ ¡Dios! como la sacudida en la inteligencia cuando/ uno lee a Shakespeare, o a Borges”), así como a una experiencia casi mística (“[...] sucede, así, sin pretenderlo,/ [...] [...] como dicen/ que veía/ Mozart,/ o los santos,/ a Dios” [2002: 666-667]).

La asociación vida-escritura: existencialismo negativo en *Museo de cera*

La temática existencial en Álvarez se relaciona con la preocupación metapoética, pues la muerte de la persona implica el fin de la producción literaria. Acabada la vida, se termina, también, la dedicación al arte. Existencia y escritura son, por tanto, términos que van aparejados en *Museo de cera*. Ahora bien, la temática existencial de su poesía no se corresponde en la

¹⁶ Venecia es uno de los hitos en la poesía novísima. Tanta importancia le ha concedido Álvarez que en 2017 se publicó el libro *El vaho de Dios*, una antología que recoge sus poemas sobre la ciudad italiana.



mayoría de los casos con el discurso prototípico, sino que se desarrolla de una manera estoica e insumisa.

Prieto de Paula (1996) ha denominado esta actitud general en los poetas novísimos como ‘existencialismo negativo’. Este consiste en otorgar a la existencia el núcleo central del poema, pero desde una perspectiva que evite la emoción exasperada y la retórica expresionista. Se produce, así, la sustitución de la angustia vital por un carácter casi notarial y por digresiones que atenúan lo trágico. Concretamente, la actuación notarial de Álvarez atañe a la aceptación de la muerte, al conocimiento de una existencia efímera, al enfrentamiento al temor y al elogio de la embriaguez como remedio al miedo.

Este primer modo de actuación notarial –la aceptación de la muerte– se construye sobre la repetición de un mismo verbo (*aceptar*) en distintos poemas. Uno de las composiciones más representativas de este estilo es “Alimentos crudos”, donde el binomio existencia-escritura se refleja en una síntesis metonímica (‘días’-‘páginas’), habiendo previamente sustituido la acción de ‘vivir’ por la de ‘escribir’: “Escribe./ Tus días y tus páginas./ Acepta ser como el viento que pasa” (Álvarez, 2002: 48). De la misma manera, en “Príncipe de las tinieblas” enumera una lista de referentes artísticos ya fallecidos (desde Homero hasta Borges) para concluir con una reflexión sobre el devenir de su vida (‘cuerpo’) y de su poesía (‘destino’): “Mi cuerpo y mi destino/ Que acepto/ Eso es todo” (2002: 22). Este mismo recurso se repite en otros textos como “Cristalería de seda” –“[...] Sé lo que nunca/ he de tener La página/ que nunca será escrita/ [...] / Al tiempo que ha pasado por mi cuerpo/ [...] / encomiendo esta hora// Acepto” (2003: 342)– o como la reescritura de “El dios abandona a Antonio”, aunque en este caso se alude, también, a la pérdida: “Bebe sereno,/ [...] / [...] encomiéndate/ a cuanto has tenido, acepta” (2002: 372).

Una línea similar a de la aceptación es la que se refiere al conocimiento de una existencia efímera. En este caso el verbo recurrente es ‘saber’. Hacia el final de “Las flores del insomnio” tres versos introducen la muerte solitaria del artista (“Mozart murió solo/ Stendhal murió solo/ Borges morirá solo”) para en los cuatro siguientes referirse a la propia: “Sé que el olvido se encargará/ de mis páginas. Mas otras/ que he leído le bastan/ a mi vida” (2002: 201). El mismo verbo remata el poema “Reino de juventud”, donde, tras el recuerdo de



un instante de belleza, se lee: “Sabes que es la moneda/ que se pone en la boca de los muertos” (2002: 69). Asimismo, cabe destacar el rechazo al miedo como reflejo del existencialismo negativo. En “Moralidades” se afronta estoicamente una existencia que siempre se vincula a la escritura: “No temas a la muerte/ pues es el mismo sueño que la vida./ [...] Y durará más el banco en que te sientas/ para escribir que las palabras escritas” (2002: 336). Incluso este temor existencial encuentra su antídoto en el alcohol: “bebe con alegría y nada esperes/ pues la vida no es más que el tiempo de esa copa” (2002: 52) o “En la embriaguez soy/ eterno” (2002: 383).

Por último, otro modo de superar la retórica existencialista consiste en la búsqueda del distanciamiento temporal. Esta técnica se desarrolla a través de alusiones a objetos cotidianos antiguos o a través de la admiración por la grandeza de un tiempo pasado o de un artista fallecido. En “Piedra del sueño”, por ejemplo, el poeta reflexiona sobre la caducidad de la materia tras la contemplación de un pasador de pelo que se expone en una vitrina¹⁷. No solo se establece un distanciamiento temporal, sino también discursivo, pues a mitad de la composición se le cede la voz poética al objeto. Del mismo modo, en “Tumba de Keats” la visita a la lápida invita a asumir con serenidad la existencia: “Como contemplando la noche/ o envejecer tu rostro,/ no entenderás la muerte,/ pero no será extraña (2002: 492). En definitiva, la poesía de Álvarez pone su foco de atención en una conducta vitalista con la que el yo-poeta debe afrontar la existencia y su propia obra.

Conclusión

A partir de mediados del siglo XX, aumentaron notablemente las consideraciones metaliterarias en la poesía española. Contribuyó en gran medida a ello el contexto histórico, que anunciaba malos tiempos para la lírica, la vocación autorial (búsqueda de una función para la poesía y preocupación por el lenguaje), la camaradería poética y las vicisitudes editoriales del género (Martín Estudillo, 2003; Pérez Parejo, 2007).

En este contexto, la poesía de Álvarez desempeña un papel importante. Si bien en la “Poética” inicial de *Nueve novísimos* simulaba una actitud

¹⁷ Este motivo también recuerda a la “Oda a una urna griega”, de Keats.



condescendiente con respecto a lo metaliterario, lo cierto es que tanto en *Museo de cera* como en sus declaraciones públicas ha manifestado una concepción sólida y personal de la lírica. Incluso más allá de la metapoesía explícita, su mirada hacia la función y hacia las convenciones de la poesía queda reflejada implícitamente en los poemas y en la organización del libro. La elección del tema, la consecución de un estilo tan logrado como provocativo, los experimentos formales, la abundancia de recursos transtextuales y la tendencia a la universalización responden a la toma de una determinada postura frente a los discursos teórico-literarios y frente a una concepción estrecha del compromiso y del realismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, José María (1971). *87 poemas*. Madrid: Helios, colección saco roto.
- ÁLVAREZ, José María (2001). *Al otro lado del espejo / Diario de la Serpiente de Bronce*. Murcia: Universidad de Murcia / Editora Regional de Murcia.
- ÁLVAREZ, José María (2002). *Museo de cera*. Sevilla: Renacimiento.
- ÁLVAREZ, José María (2006). *Sobre la delicadeza de gusto y pasión*. Sevilla: Renacimiento.
- ÁLVAREZ, José María [2004] (2018). *Los decorados del olvido*. Sevilla: Renacimiento.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis; RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana (2013). “La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 3, n.º 90, pp. 295-310.
- BOUSOÑO, Carlos [1979] (1985). “La poesía de Guillermo Carnero”. En *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid / Gijón: Júcar, pp. 227-301.
- CASTELLET, José María [1970] (2018). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- CORTÁZAR, Julio [1959] (1982). *Las armas secretas*. Madrid: Alfaguara.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2006). *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento, colección Iluminaciones.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier; DE PACO, Mariano (1989). *Historia de la literatura murciana*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (2002). “Museo de cera, José María Álvarez”, en <https://m.elcultural.com/revista/letras/Museo-de-cera/5130> [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2018].
- GENETTE, Gérard [1962] (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- IRAVEDRA, Araceli (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.
- MARTÍN ESTUDILLO, Luis (2003). “Hacia una teoría de la metapoesía”, *Revista de estudios hispánicos*, vol. 30, n.º 2, pp. 141-152.



- PÉREZ PAREJO, Ramón (1996). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética*. Madrid: Visor.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2003). "Negro sobre blanco. Episodio monográfico sobre y con el poeta José María Álvarez", en <http://elbotindelmundo.blogspot.com/2010/04/el-ultimo-dandy-de-nuestra-literatura.html> [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2018].
- SILES, Jaime (1989). "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", *Ínsula*, n.º 595, pp. 9-11.

Fecha de recepción: 7 de diciembre de 2018

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2018