es inútil la mirada en el espejo del tiempo. Pero muy pronto recupera la fe que llena los espacios poéticos de fuerza creadora y nos lleva a la esfera positiva: «¡vibra corazón gastado!» y todo se nos hace más vital. Y en este vaivén compositivo resuelve la textura poemática en un juego de afirmación y negación, «con pólvora y magnolias».

Otro aspecto que no debemos dejar de mencionar es la intertextualidad y el profuso culturalismo que llena las páginas de este poemario. Desde Confucio, Safo, Mao, Villon, Brassens, Rosalía de Castro, Eduardo Pondal... y un largo etcétera que el lector tendrá oportunidad de comprobar.

Ya era hora que un poemario como éste fuera traducido al castellano; por eso debemos felicitar a la editorial Hiperión que ha tenido la inteligencia de ocuparse de hacerlo. Y felicitar a los traductores Eloísa Otero y Manuel Outeiriño por propiciar que los lectores no gallegos puedan acercarse a estas páginas en las que creo que vale la pena perderse y apostar por un diálogo cultural que siempre se defiende pero que casi nunca se practica. –LUCIANO RODRÍGUEZ.

Xosé Luís Méndez Ferrín, *Con pólvora y magnolias,* Traducción de Eloísa Otero y Manuel Outeiriño, Hiperión, Madrid, 1994.

Lírica callejera

UNO de los peores males de la investigación literaria es el de la pobreza imaginativa que afecta a los estudiosos. Suele ser tan pobre el tema elegido y la autoexigencia que le acompaña que el resultado no tiene la menor posibilidad de librarse del espanto de la rutina y el desinterés que se siguen de lo insustancial. De ahí la proliferación de estudios carentes de interés y de libros que son una simple suma de artículos, cuyo único nexo de unión es la firma. Por eso, el libro de Dionisio Cañas, *El poeta* y *la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos* brilla con luz propia en el anodino panorama de novedades editoriales. De entre los méritos del libro hay uno que les sirve a los demás de fundamento: un buen

tema central –la poesía urbana– con un corpus anexo –la poesía hispana sobre la ciudad de Nueva York–. Y es que la investigación académica es un diálogo. La respuesta alcanza altura cuando la pregunta y la situación lo permiten y lo exigen.

Por eso, el libro de Cañas admite diversas lecturas. Puede leerse como una obra de historia literaria: estudia preferentemente la poesía neoyorkina de José Martí, Lorca y Manuel Ramos Otero, pero también da una perspectiva de conjunto de la poesía neoyorkina en español. Es un estudio comparado: Martí-Lorca- Ramos Otero-Whitman. Es también un ensayo teórico-literario de la mirada poética urbana, influido por la fenomenología de Merleau Ponty y el perspectivismo histórico de W. Benjamin. Pero el aspecto de este libro que más me interesa es la propuesta que hace de un problema estético: el choque entre poesía y realismo. A modo de conclusión, Cañas afirma: «una de las tareas principales de la teoría literaria debería ser esa: la de considerar que la poesía de la ciudad llegue a ser vista como un género» (172). Y recuerda a continuación la equiparación que O. Paz hace entre la poesía pastoril y «la meditación solitaria en el bar, en el parque público o en el jardín de los suburbios». La opinión de Paz me parece menos fundada. Con la idea de Cañas de establecer un género de poesía lírica urbana, en cambio, estoy en pleno acuerdo. La poesía de la ciudad significa un giro esencial en el canon de la poesía lírica. De forma intuitiva algunos poetas y estudiosos han venido observándolo –Cañas cita a W. H. Auden y, en España, Jaime Gil de Biedma teorizó *la poesía de la experiencia* con un fondo urbano– y suelen contraponer una poesía antigua, clásica, a otra moderna, que tendría en la visión urbana una de sus principales características. Naturalmente esa nueva poesía resulta de difícil definición. Biedma, por ejemplo, recurre al expeditivo método de buenos y malos, antiguos y modernos y nos da su lista de unos y otros, acompañada de una fundamentación imprecisa. Mi interés por el libro de Cañas proviene precisamente de que aporta útiles materiales para comprender el género de la poesía urbana, avenida principal de esa nueva poesía. El problema de la poesía urbana es que no puede dejar de ser una poesía realista, y poesía y realismo son dos conceptos que se repelen. La lírica clásica ha ejercido necesariamente una estética sublimadora, antirrealista, la estética que los humanistas llamaron de lo maravilloso. las imágenes que constituían la poesía lírica aspiraban por naturaleza a la sublimidad, a trasformar el mundo y las cosas terrenales en algo eterno, imperecedero, puro. Esa elevación, esa sublimidad se disipa en el espacio urbano. La ciudad es el marco de lo impuro, de lo perecedero, de lo fugaz. Y, sin embargo, ese distanciamiento poético de la sublimi-

dad no ha sido un camino fácil. En el ciclo Martí-Lorca-Ramos Otero podemos contemplar el esfuerzo de la poesía lírica por renunciar al horizonte de lo sobrenatural. Dice Cañas: «la mirada de Martí realiza la transformación de lo visto, de lo real, en algo fantástico» y «su mirada viaja de lo real inmediato e íntimo a lo irreal poético, creando un espacio nuevo», una lejanía (70). La ciudad es para Martí el infierno de la realidad, pero es un infierno que tiene fugas: permite idealizaciones. Cañas apunta el papel de la muerte como una de esas fugas idealizadoras.

Si Martí representa para Cañas los inicios de la modernidad, Lorca representa la alta modernidad, el fin de esa etapa. Eso significa que no renuncia a encontrar más allá del infierno una luz idealizadora. Y Cañas apunta: «a través de lo imaginario indaga los mundos olvidados». Por eso la mirada lorquina es mirada culpable, cargada de «mala conciencia» y a la vez mirada redentora, pues el poeta no renuncia al papel de mediador entre lo sagrado y lo terrestre. Esta contradicción se explica porque la modernidad no ha roto con la idealidad de lo imaginario –la mirada redentora–, a pesar del tremendo peso del realismo infernal –la mirada culpable.

Esa ruptura con la vieja estética se cumple para Cañas en la posmodernidad. Y la ilustra con la obra de Manuel Ramos Otero, poeta puertorriqueño, homosexual y muerto a causa del SIDA en 1990. La poesía de Ramos Otero se confunde con su autobiografía, lo que ya es una pista para sospechar de su alejamiento de la lírica. No es un héroe lírico su personaje, sino un personaje de biografía social cotidiana, esto es, realismo degradado. En ese marco no hay salidas ideales. A lo sumo se pueden encontrar refugios. Por eso la relación de Ramos Otero con Nueva York es una relación profundamente familiar. No cabe el extrañamiento que abre la puerta a lo irreal. Y esa familiarización le permite encontrar los refugios: la ciudad gay oculta. Cañas explica esta familiarización con el concepto de *desterritorialización* –«la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor»–, tomado de Deleuze y Guattari, esto es, de marginalidad. Ramos Otero ha renunciado a ese espacio ideal de lo sagrado –que es la esencia de la poesía– y se conforma con el consuelo de su marginalidad. El género de la poesía urbana ha encontrado su identidad precisamente ahí: en la ruptura con el alma del canon lírico, el espacio sagrado. – LUIS BELTRÁN ALMERÍA.

Dionisio Cañas. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos.* Cátedra, Madrid. 1994.

Escuela de poesía

NO ha sido Víctor Botas (Oviedo, 1945) un poeta excesivamente afortunado, si pensamos que casi todos sus libros, hoy prácticamente inencontrables, fueron publicados en pequeñas colecciones de limitada difusión, Acaso sólo dos de ellos, *Las cosas que me acechan* e *Historia antigua,* hayan obtenido el eco que merece una obra singular dentro de su generación por la originalidad y autenticidad de sus planteamientos y lenguaje. Las incursiones de Víctor Botas en la prosa no han sido, en cuanto a su distribución, más felices: *Mis turbaciones,* pequeña pieza humorística de intención autobiográfica, pasó completamente desapercibida y la ambiciosa *Rosa Rosae* ni siquiera llegó a los escaparates, impresa y olvidada por la casa editora.

Poesía (1979-1992) reúne por fin la obra poética del autor ovetense y permite una visión de conjunto que hace tiempo que venía siendo justa y necesaria.

Dos son los tonos característicos de la poesía de Botas: Por un lado la ternura, la sentimentalidad contenida de quien posee un corazón inteligente. El humor, por otro lado, que roza el sarcasmo y la impudicia y que no evita, en ocasiones, ejercitarse sobre los asuntos menos *líricos.* Un tercer tono aunaría en feliz convivencia ambos registros. El coloquialismo extremado y el omnipresente correlato de la cultura clásica, transformada en seña de identidad individual y literaria, son rasgos que completan el perfil poético de Botas.

Su primer libro, *Las cosas que me acechan,* despertó en 1979 un notable interés en los círculos literarios nacionales, siendo incluso saludado como una pequeña obra maestra, insólitamente madura para ser el primer fruto de un autor que ni siquiera se había curtido en las clásicas colaboraciones en revistas. Profundamente deudor de Borges, cuyo influjo se advierte en los temas (las paradojas del tiempo, los símbolos, las figuras del arte y la mitología...) y en las formas (sonetos), Botas había esperado hasta el momento en que las influencias se convierten en el colorido tonal de la propia voz y realzan el timbre de ésta en vez de apagarlo. El resultado fue un libro un poco a contracorriente, lejano del aparatoso cultismo novísimo que imperaba, un libro con voluntad de contar cosas y que quince años más tarde conserva intactos su frescura e interés.

Prosopon (1980) constituye a la vez una continuación natural de *Las cosas que me acechan* y un paso adelante. Nuevamente aparecen las referencias culturales, no como la exhibición de una erudita cacha-