

**UN VIVENCIAL CULTURALISMO.
EN TORNO A LA EVOLUCIÓN POÉTICA DE JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ**

Mauro Jiménez

(Colegio Santo Tomás de Villanueva. Valencia)

RESUMEN: La obra poética de José María Álvarez ha recorrido un largo trayecto: desde un comienzo cercano a la poesía social hasta un culturalismo vivencial, pasando por la influencia vanguardista. En este artículo ensayo un análisis de la poesía de José María Álvarez en el contexto de la evolución poética española a partir de los últimos años sesenta del pasado siglo hasta nuestros días.

Palabras clave: Poesía, Teoría de la Literatura, Estética, Ideología, Historia de la literatura española.

SUMMARY: Jose Maria Alvarez's poetic work has covered a long journey: from its beginning close to social poetry to a cultured existentialism, going through a vanguardist influence. In this article, I try an analysis of Jose Maria Alvarez's poetry in the context of Spanish poetry evolution since the past century's last years of the sixties decade until nowadays.

Key Words: Spanish Poetry, Literary Theory, Aesthetics, Ideology, Spanish Literature History.

1. Introducción.

José María Álvarez es quizá el poeta más controvertido de los nueve que aparecieron agrupados por Castellet en su ya clásica antología *Nueve novísimos poetas españoles*. Debido al fuerte carácter vertido en sus versos y en sus declaraciones, y a las enemistades que jalonan su trayectoria literaria (incluso se jacta de ellas en sus memorias), además de una actitud aristocrática y dandy, de gran gestualidad como la ingente cantidad de citas que integran sus poemas, el poeta cartagenero siempre ha sido caracterizado parcialmente y por ello recluso a la consideración de poeta culturalista sin mayor razonamiento, evitando así cualquier análisis de su poesía en profundidad. Ésta desborda los márgenes de la literatura y se inmiscuyen en su vida. Adentrarse en el mundo poético de José María Álvarez es abrir una puerta de la Literatura, mientras una voz claramente personal nos muestra a sus maestros, poetas y escritores universales que no sólo influyen en su escritura sino que también le proporcionan un *dictum*

moral. De ahí que podamos afirmar que José María Álvarez *literaturiza* su vida, consciente de que cada acto también se firma. Y, en este sentido, su existencia encuentra justificación, como señalaba Nietzsche, en la creación, haciendo de la estética el fundamento de la existencia.

Lo cierto, a pesar de la mala lectura de su obra como sectaria y de la indiferencia hacia sus logros, es que en la poesía de Álvarez existen varias etapas y alguna de ellas de gran importancia para la historia de la poesía española contemporánea por su influencia en las nuevas tendencias que aparecían en los primeros años del decenio de los ochenta.

2. La etapa social.

José María Álvarez se dio a conocer en el ámbito poético en 1964, cuando publicó el *Libro de las nuevas herramientas*. Pero años antes su labor cultural era frenética, ya que realizaba numerosos recitales en España y en Francia, donde su actividad como escritor era muy próxima a la de un *activista político de la cultura*, llegando a participar en lecturas poéticas emitidas por Radio París, cuyo presentador en la emisión en castellano era Mario Vargas Llosa. Allí estuvo en los primeros sesenta estudiando Filosofía en la Sorbona y realizando crítica literaria en revistas universitarias; regresó a España posteriormente para terminar sus estudios de Historia por la Universidad de Murcia, que desvió luego hacia una descubierta atracción por la Geografía, bajo la dirección de su maestro el geógrafo Vilá Valentí.

Esta etapa ha sido después rechazada parcialmente. El problema que existe entre José María Álvarez y su poesía de aquellos años es que él no la considera escritura significativa, esto es, lo que hoy entendemos como poesía culta de creación. Aquella etapa es la de un hombre influido por una concepción del artista comprometido desde la militancia política. Era el tiempo en que el poeta, el escritor, el dramaturgo y el intelectual tenían que entregar unas *tasas* a la izquierda. Era el tiempo de la *gauche divine*, cuando Sartre paseaba por París repartiendo pasquines y en España la poesía social entregaba a la imprenta sus libros últimos. Cabe pensar que, en torno al medio siglo de la pasada centuria, los escritores de la España franquista se enfrentaban a una doble presión: la oficial del régimen y la de la oposición izquierdista. Por entonces, Álvarez descubría la inutilidad de aquel esfuerzo por dos razones fundamentalmente. La primera de ellas era

la recepción de aquella poesía que pretendía ser social y, por lo tanto, llegar a los más desfavorecidos. La segunda, la laxa calidad de unos versos que, por eso mismo, más tarde fueron rechazados. En definitiva, el poeta de Cartagena comprendió pronto que aquél no era su camino, no era la dirección en la que intentar desarrollar su vocación literaria.¹

3. Hacia una voz propia entre la influencia de la poesía vanguardista.

Sin embargo, el anterior afán de revolución, entendido éste como oposición al régimen, nunca fue repudiado por el primer Álvarez ni por otros poetas compañeros de generación –estoy pensando sobre todo en Antonio Martínez Sarrión y en Manuel Vázquez Montalbán, los *seniors* de *Nueve novísimos poetas españoles* (con el primero le unía una gran amistad desde su época de estudiante en Murcia, y le dedicó un poema publicado en una antología de *Museo de Cera* llevando su nombre como subtítulo.² Más tarde acabaron distanciándose tanto poética como personalmente³). Sus primeros poemas de *Museo de Cera* abogan por una revolución vanguardista, a la manera de la vanguardia rusa. Esta intención revolucionaria por medio de la poesía es expresada por el poeta murciano en la poética que acompaña sus composiciones en la antología de Castellet, poética que aún esgrime años después en la antología *Joven poesía española* en la prestigiosa colección de Cátedra *Letras Hispánicas*.⁴ Ésta alude a la vanguardia histórica del superrealismo francés. En esas líneas iniciales a sus poemas encontramos a un poeta con una clara voluntad de provocación –en el tono del resto de compañeros de antología, para quienes la poesía venía a ser un pasatiempo, un divertimento–, actitud que incrementa el esnobismo de sus versos: «Mire Ud. 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». La cita de Emiliano Zapata subraya su intención revolucionaria, un símbolo de la rebeldía utópica. De esta forma, como no podía ser de otra manera, los versos cobran el sentido de armas contra el régimen, aunque no sólo contra él sino también contra la mediocridad bahorrina de los que lo aceptaban y sometían su vida a la vulgaridad. Estas palabras vendrían a ser un correlato menos prosaico del poema celayano «La poesía es un arma cargada de

futuro», y, sin embargo, difiere de la séptima estrofa: «Maldigo la poesía concebida como un lujo/cultural por los neutrales/que, lavándose las manos, se desentienden y evaden./Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse».⁵

Por otra parte, al declararse más cercano a ser jugador de billar o pianista Álvarez adopta una pose con la que descollar su individualidad, una intención propia de los dandis, a quienes tanto estima⁶, característica, entre otras, que le acerca a su compañero de generación Luis Antonio de Villena, ambos amantes de los gestos. También es cierto que esta actitud recuerda al Manuel Machado de *El Mal Poema* (1909), quien en el poema inaugural «Retrato» dice «Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero/hubiera sido ser un buen banderillero».⁷

Finalmente, acaba su poética con la frase de A. Breton en mayúscula: AQUÍ Y EN TODAS PARTES HAY QUE ACORRALAR A LA BESTIA LOCA DEL USO.⁸ Así pues, la poesía inaugural de *Museo de Cera*, después de su etapa como *poeta social*, tiene como objeto la revolución auspiciada desde sus versos con unos postulados vanguardistas, y por lo tanto, todavía susceptible de ser considerado un poeta activista. Según aquellos preceptos vanguardistas no era más importante derrotar un sistema político determinado –recordemos los enfrentamientos en el movimiento superrealista debido a su compromiso con el partido comunista– que la derrota de un realismo ya casposo. De esta forma su manifiesto se bifurca en dos caminos: por una parte, puede ser entendido como una apuesta por una poesía de lucha política, y, por otra parte, como un enfrentamiento contra la anterior estética dominante en el ámbito de la literatura española, es decir, contra el realismo.

Si se analiza correctamente su actitud y sus composiciones no encontramos más que la aceptación de los preceptos superrealistas, ya que su poética expresa de distinta manera las últimas líneas del *Discurso en el Congreso de Escritores* de Breton: «“Transformemos el mundo”, dijo Marx; “cambiemos la vida”, dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una».⁹

Esta interpretación es la única posible para comprender estas palabras que José María Álvarez dice a Jesús Munárriz «[...] En cuanto a esta última congregación de poetas [alude a los novísimos, distanciándose

de ellos] me parecen literariamente muy pobres y políticamente reaccionarios. No me interesa. Creo que es pasar de una poesía para sirvientes a una poesía para decoradores.[...]».¹⁰ De nuevo una clara voluntad de distinguir su individualismo separándose de su generación. Se trata de la actitud de ciertos poetas que después de ser reconocidos dentro del marco de un grupo poético o de una generación reniegan de sus características comunes para subrayar su personalidad poética, como hizo en sus últimos años de vida José Ángel Valente en relación con el llamado grupo de los cincuenta. En este caso, Álvarez critica a sus compañeros de antología porque según sus presupuestos revolucionarios, expuestos arriba, él es el único en plantar cara a la realidad de aquel entonces. Actitud que puede leerse de dos maneras: contra el poder político y contra el poder literario, esto es, Franco y el realismo, respectivamente. Podríamos objetar a esta interpretación el hecho de que el resto de poetas de *Nueve novísimos* también tenía los mismos enemigos que el de Murcia, pero su lucha estaba dispuesta de distinta manera.

Sin embargo, en otras partes de la obra de Álvarez hallamos una conformidad con el grupo de poetas con quienes apareció en la antología de Castellet. Aceptación final que se podría resumir en el credo de tres postulados generales:

- voluntad de ruptura con la poesía realista inmediatamente anterior;
- gusto por un bizantinismo, tanto literario como gestual;
- afirmación de la cultura por encima de todas las cosas.

Así, leemos en «Las rayas del tigre» refiriéndose al grupo novísimo y oponiéndose a la anterior cita: «Afirmamos la Literatura, el Arte como nuestra única patria y nuestro único idioma. Y también dijimos: un libro, un viaje, una película, un cuadro, la música, un cuerpo radiante, una noche memorable, el esplendor de una ciudad, todo es uno. Añadimos que un poeta necesariamente debía ser culto, y lo defendimos con pasión, con intransigencia, orgullosos, conscientes de que se estaba dictando un Estilo».¹¹

Aquella primera poesía de objetivo revolucionario con ecos de vanguardia histórica albergó antes buenas intenciones que logros. Aparecen inicialmente estas composiciones en *87 poemas*, y luego en las sucesivas

ediciones de *Museo de Cera*. Muchos poemas de aquella antología de *Museo* fueron luego desechados y, otros, sustancialmente modificados. Pero allí ya se observaba el germen de lo que a lo largo de diferentes poemarios José María Álvarez mostrará como su estética.

Museo de Cera, por entonces, era un proyecto todavía no definido por completo. El hecho de que en *87 poemas* se dijera que la selección provenía de dos libros, *Museo (Manual de exploradores)* y *Lectura de la consumación (Oh, hazme una máscara)*, y la posterior integración del segundo poemario en el primero, indica hasta qué punto el poeta cartagenero no tenía delimitado su futuro poético. De cualquier forma, lo que ya por aquellos años parecía indicar su producción era la composición de una obra magna debido a la ingente cantidad de poemas que configuraban sus libros. Con los años hemos ido observando y comprendiendo su integración en las sucesivas ediciones de *Museo de Cera*.

La poesía de *87 poemas* es muy semejante, como antes señalé, a los primeros libros de Antonio Martínez Sarrión. Me refiero a *Teatro de operaciones* (1967) y a *Pautas para conjurados* (1967-1969). En ambos poetas hay una voluntad vanguardista que se lee en unos poemas que restringen sus marcas ortográficas y, por eso, cuando no intencionadamente, dificultan la interpretación de unos versos que pierden significado lineal en beneficio de una poesía que juega con las formas y con las palabras como símbolos y con la referencia a realidades concretas que evocan determinadas situaciones. Así, es continua la presencia de la infancia mediante poemas-estampas o composiciones de un tono elegíaco que se rompe en los últimos versos con finales anticlimáticos o irónicos (lo vemos en «Las flores marchitas», «Asesinato de un caballo de cartón», «Investigación confidencial», o «Recuerda su casa» y «Mama»). También son frecuentes los espacios irregulares entre los versos, y el uso de las mayúsculas («Muñeco Automático»). El poema de mayor experimentalismo poético es «Baby Doll» que incorpora a sus versos una cita a pie de página, como luego harían Guillermo Carnero en *El sueño de Escipión* (1971), y Leopoldo María Panero en *Teoría* (1973).¹² Otra característica de esta primera entrega, y luego confirmada en las siguientes, es la brevedad de las composiciones. Brevedad que llega a su expresión máxima en el poema «No se dormía y compuso estos versos», donde después de una cita de William

Carlos Williams encontramos: «¿Ves, qué tonta eres / Por buscar dentro del sobrero [*sic*]?».¹³

Si bien en esta selección hay características que más tarde abandonarán sus versos, sobre todo las referentes a la actitud de vanguardia, otras tantas muestran, sin embargo, al José María Álvarez de sus posteriores libros. En primer lugar, un elemento definidor de su estética son las continuas citas en los encabezamientos de los poemas. En esta ocasión no sobrepasan en dos su número, pero éstas, a veces, son más extensas que los versos del poema que introducen. Su función es discutible cuando, más que ambientar el poema o servir de dialéctica textual, semejan meros alardes culturalistas.¹⁴ En otro grado, pero en semejante función propia de la erudición, hallamos tópicos que serán recurrentes en toda su obra: la música clásica (Johann S. Bach, Haiden,...), París, Venecia, palacios suntuosos, cuadros bellísimos, el cine... Por último, encontramos en *87 poemas* composiciones que utilizan el correlato objetivo bajo la forma del personaje histórico analógico.¹⁵ Éstas son «Insólito acontecimiento», «El retrato oval», «A. B. pasa el puente sobre el río del búho», y «Sociedades secretas». Todas ellas siguen el mismo esquema, según el cual los personajes son sujetos de lo plasmado en el poema pero poetizados por el autor, de forma que pasan a ser objeto. Salvo en «A. B. pasa el puente sobre el río del búho», que bajo esas siglas oculta a André Breton, el resto de composiciones que utilizan esta técnica presentan a personajes no conocidos históricamente pero sí de características peculiares: «Insólito acontecimiento» a «Claudius el físico tenido por mago», «El retrato oval» a un viejo cónsul, y «Sociedades secretas» a Maribel Sepúlveda con «la música de su famoso tango».

87 poemas es, en fin, un poemario que refleja el giro que José María Álvarez toma después de rechazar su anterior poesía social. El cambio se fundamenta en una intención inequívoca de rechazo al realismo, pero en este empeño se juntan técnicas y estilos que impiden columbrar una poética diáfana. Sus composiciones de tendencia vanguardista, además de tener una gran influencia de Martínez Sarrión, parecen la única posibilidad de no contradecir su anterior poesía enfrentada al régimen político y, a la vez, entonces, negar el realismo.¹⁶

El decenio de los años setenta se completa con una nueva entrega de *Museo de Cera* en 1974. Continúan las constantes variaciones y modificaciones de sus composiciones. Ya no vuelve a publicar hasta 1980, y, sin embargo, a juzgar por el índice de sus obras su creación es constante. Sucede que Álvarez en la relación final de sus poemas indica la fecha de su elaboración y el lugar. De ahí que en las progresivas ediciones que ofrece a sus lectores hallamos nuevas creaciones de épocas pasadas.

4. La atemperación de la radicalidad y la fijación del estilo.

A pesar de que no apareciera José María Álvarez en el ruedo poético español en los últimos setenta con un libro propio, su presencia era persistente por diferentes motivos. Uno de ellos, el principal, era su labor como traductor. De aquel tiempo son destacables sus traducciones de los poemas de la locura de Friedrich Hölderlin, ya Scardanelli, y de Konstantino Kavafis. De gran importancia, podemos decir ahora con la visión que nos da la atalaya histórica, la traducción del segundo. El cartagenero fue el primero en publicar una traducción al castellano de la obra poética de Konstantino Kavafis. Por entonces se conocía la producción del de Alejandría por la versión que había realizado al francés M. Yourcenar. Esta traducción de Álvarez¹⁷ acompañada por una gran aceptación de la estética kavafiana hizo que se pusiese de moda una poesía pubescente, llena de sensaciones hedonistas junto a una tristeza elegíaca, además de cierto culturalismo propio de composiciones que toman como sujeto de sus versos personajes de acciones históricas. Extremadamente llamativa fue la acomodación de estos preceptos en el poeta Luis Antonio de Villena, que, sin duda, le ayudaron a encontrar –paradoja de la poesía– una voz propia que cristalizó con el magnífico poemario *Huir del invierno*.¹⁸

Aquella traducción ha sido duramente criticada posteriormente, y traductores profesionales se han abalanzado sobre el texto de Konstantino Kavafis con la intención de sentar cátedra y hundir la anterior versión. A juicio de la influencia y el eco que causó tal traslación habría que introducir esta obra dentro del estudio de la poesía española de este época, como ya reclamaban Walter Benjamin y Ezra Pound en sus declaraciones como teóricos de la traducción al respecto del trasvase de ciertas obras a otras lenguas por la repercusión obtenida.

José María Álvarez no quedó al margen de todo esto, y su poesía comienza a presentar cambios. La anterior exaltación revolucionaria se atempera hasta la desaparición, dejando ver, entonces, otros rasgos ya localizados anteriormente pero solapados por la maraña de la influencia vanguardista. Es esta la única explicación de que su poesía no apareciera en la antología de Enrique Martín Pardo, máxime cuando ésta se basa en la selección de una poesía «culta, densa, intimista, a veces decadente, a veces deliberadamente irracional, dispuesta siempre a que la imaginación encuentre el cauce más apropiado para su completa realización».¹⁹ En efecto, su poesía, una vez que se ve despojada del prurito vanguardista, se caracteriza por los atributos aglutinadores de los poetas de *Nueva poesía española*. A su vez, lo que destaca la obra de José María Álvarez de la gran cantidad de poesía culturalista que se escribía en esos años es la intromisión de un elemento vivencial²⁰ en sus composiciones, característica recibida, seguramente, como influencia de su traducción del poeta alejandrino.

Muestra inminente del viraje de su poesía hacia un estilo moderado fue el libro *La Edad de Oro*. Libro que, bajo la influencia de Borges, en cuanto a la invención de una literatura dentro de la literatura, presenta las composiciones de una serie de poetas que se nos dice pasaron por Cartagena. Es, pues, en principio, una antología de poetas antiguos relacionados con la ciudad natal de José María Álvarez. Dieciséis hacedores de poesía, de algunos sólo quedan unos poemas sin el conocimiento de su nombre, que fluctúan desde el siglo VII a. C. hasta el siglo VII d. C. El malentendido viene cuando en posteriores ediciones de *Museo de Cera* se insertan los poemas de *La Edad de Oro*. En la tercera edición de la supuesta antología dice al respecto: «Reiterar que son tan míos como los de *Museo de Cera* es una majadería que esgrimirán algunos estudiosos; yo no he de meter mi mano en el fuego por la existencia de tales Seleucos o Anastasios / Una vez fui muchos y pude serlo esas noches o acaso repetir otras que ignoro.[...]».²¹ La última línea despeja cualquier incertidumbre y nos señala, en un juego intertextual el poema de Borges «Le Regret d´Héraclite»: «Yo, que tantos hombre he sido, no he sido nunca / Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach».²²

Por lo tanto, un rasgo que encontramos de nuevo en la *Edad de Oro* es la creencia en la Literatura como discurso capaz de generar otros discursos, un culturalismo lleno de guiños intertextuales que se repiten a lo largo de toda su producción poética. Ahora, sin embargo, los poemas, trascendiendo ese análisis erudito, poseen una conexión indudable con la experiencia vital. Por eso decíamos arriba que su poesía se tinte en los ochenta de un tono vivencial. Álvarez utiliza las máscaras que le proporcionan la existencia ficticia de diferentes poetas antiguos con el fin de adoptar un tono clásico. Por sus versos pasan Julio César, Aníbal, Rómulo y Remo, y las ciudades del mediterráneo, Carthago, Capua, Nínive, Tebas, Alejandría. Son poemas de correlato objetivo donde con una paradójica templanza el poeta canta a una vida hedonista, que disfruta del vino, del sexo y de la contemplación de las ciudades marítimas.

Después de haber vencido al *enemigo*, esto es, a la estética realista, la poesía novísima se bifurca en diferentes aventuras: el cuestionamiento de la escritura poética o metapoesía (Gimferrer, Carnero, J. Talens); la búsqueda de una poesía pura que limita con la poética del silencio (Siles), el malditismo (Panero), el incremento de la experiencia vital en el poema (A. Martínez Sarrión, J. M^a. Álvarez, L. A. de Villena, L. A. de Cuenca). José María Álvarez con una poesía de sabor clásico en *La Edad de Oro* abre la puerta de una tendencia que luego se verá reforzada, en cierto modo, por la aparición de la antología *Las Voces y los Ecos* de José Luis García Martín.²³ Al de Murcia le seguirían otros de su generación como Luis Antonio de Villena con *Huir del invierno* (1981) o Luis Alberto de Cuenca con *La caja de plata* (1985).

Las características de Álvarez que le confieren la calidad de novísimo nunca desaparecen, pero a partir de 1980 su dicción poética está llena de referencias vitales. Esto no implica que deje de utilizar técnicas plenamente culturalistas, al contrario, y se podría decir, por ello, que hasta paradójicamente ya que plasma en sus versos todas las peculiaridades de su generación, llegándosele a acusar de «rozar la caricatura».²⁴ Sin embargo, lo que pretende Álvarez con estas reestructuraciones poéticas no es otra cosa que hallar su propia voz. Entonces es cuando ya tiene en su mente, a juzgar por todos los libros de poesía que ha ido entregando a la imprenta, cuál es su verdadero estilo y cuál es su proyecto poético. En lo

sucesivo sus poemarios se integran en *Museo de Cera*, pasando a configurar este libro unas proporciones desmesuradas —la última edición (7ª) de 2002 ya con 879 páginas—, y el hecho de que la mayor parte, por no decir casi la totalidad, de la obra de un poeta esté en un mismo libro refleja un acto de valentía, ya que esto manifiesta el convencimiento del autor de que todos los libros que configuran su obra son uno, poseen elementos comunes, son variaciones de un mismo tema y estilo. En este sentido, el descubrimiento de su voz y las distintas maneras de experimentar con ella en diferentes poemarios llevan a José María Álvarez a publicar nueve libros en un período que va desde 1980 hasta 2006, (*La Edad de Oro*, 1980; *Nocturnos*, 1983; *Tosigo Ardento*, 1985; *El escudo de Aquiles*, 1987; *Signifying nothing*, 1989; *El Botín del Mundo*, 1994; *La serpiente de bronce*, 1996; *La lágrima de Ahab*, 1999; *Sobre la delicadeza de Gusto y Pasión (Deserts conquered from Chaos and Nothing)*, 2006). Este ciclo, considerando que de 1960 a 1980 sólo escribió tres, es de una gran producción. Además, ésta desborda el campo de la poesía llegando al de la novela, la novela erótica y el ensayo. Fue finalista con *El manuscrito de Palermo* del Premio Planeta y del Sonrisa Vertical con *La caza del zorro*, ganando este último, más tarde, con *La esclava instruida*.

Esta explosión creativa instiga siempre los mismos elementos de su visión de la literatura y de la vida. Lo que podríamos llamar como *poética* de Álvarez se ha venido repitiendo desde entonces en todos sus libros, unas veces con mayor fortuna que otras. Es, como Villena, un autor que ha fijado y catapultado su estilo con la repetición de unos motivos y unos temas en un tono que permite experimentaciones y variaciones pero no grandes virajes.

Así pues, estos años han establecido con su actualización en los diferentes libros los pilares fundamentales de su obra: el sexo y la cultura. Bajo estos dos grandes campos José María Álvarez ha configurado su visión poética en una dialéctica constante entre vida y poesía. El hedonismo vital sigue siendo la piedra de toque de su obra, por eso sus poemas reflejan cuáles son las cosas que fulgen en su vida. Para mostrarnos esto sigue utilizando la técnica del correlato objetivo, pero poco a poco éste va desapareciendo en beneficio del uso de la primera persona.

Si hay que seleccionar un poemario de entre los que configuran esta época por su calidad, sobresale, sin duda, *Tosigo Ardento*. Escrito en el período que va desde 1983 a 1985, este libro está concebido como un poema largo que se desarrolla en veinticinco páginas y dividido en tres secciones. Es una exquisita elegía de todo lo que ha sucedido en su vida. Sus versos comienzan con la contemplación del mar en Cartagena remontándose a su infancia para seguidamente confundirse con el espejo verdoso de las aguas de Venecia, ciudad retratada con una imagen bellísima:

—los palacios se reflejan en el Gran Canal
como joyas tiradas en una sábana de seda—²⁵

Pero, más allá de las excelsas metáforas y preciosas imágenes que se convocan en este poema, subyace en el fondo dos visiones del mundo. Es la lectura de la realidad con unos ojos que, a pesar de su voluntad hedonista, encuentran una visión pesimista del futuro. La crítica recorre múltiples ámbitos: la ética, la cultura, la política, las costumbres... El efecto de sobrecogimiento que acoge al lector desde el primer momento es debido a un tono que va poco a poco aumentando. En sus versos Álvarez emplaza todos los motivos de su obra: la música, la pintura, la literatura, las mujeres y las ciudades. Todos estos elementos son los que han construido su poesía y ahora son traídos en el poema como si de un último canto se tratara, porque, en realidad, el poeta se siente heredero de una tradición cultural, con su consecuente reflejo vital, que está desapareciendo reemplazada por una mediocridad inmensa. Es por tanto, *Tosigo Ardento*, un libro pesimista donde cabe la descripción de una matanza, para después sentenciar:

Es
normal sucede.
Y quizá de todos
los que allí comían, puede que solamente el asesino
guardara en su corazón algo de vida, quizá era el único
con quien podrías sentarte

a beber.

Mueve el poema la voluntad de recordar los memorables momentos que el autor ha pasado disfrutando de sus grandes pasiones. La reflexión se establece con la confrontación de ese tesoro que el considera que tiene la sociedad en la Cultura, ese Botín del Mundo, con la ignorancia del presente donde el envilecimiento es la moneda corriente de seres adocenados por un pensamiento nulo, sepultados bajo su propia voluntad de encefalograma plano. José María Álvarez se siente espectador del fin del Arte, observa que ya no se establece un diálogo con lo heredado y esto le lleva a pensar que estamos ante la decadencia. Sin embargo, después de todo, es asombroso el final del poema, una vez que el lector está totalmente turbado por la emoción de los sentimientos expuestos, con unos versos anticlimáticos cuyo objetivo es subrayar la personalidad del poeta en una actitud aristocrática de desdén ante el resto del Mundo porque él, a pesar de que también se va con ese declinar, ya ha disfrutado de la riqueza heredada:

La noche
es hermosa, divina.
Tampoco importa mucho
que una Civilización
se hunda.

Es *Tosigo Ardento* una muestra de la poética de Álvarez, de sus motivos centrales. Posteriormente, la repetición de estos tópicos en distintos libros ahonda en la visión apocalíptica de fin de siglo. Quizá, de todos los elementos que construyen la poesía del murciano, el rasgo menos representado en este largo poema es el ensalzamiento del sexo. En los siguientes poemarios esta característica es fuertemente acentuada y puede llevar a una mala interpretación, cuando menos, ya que al adular el sexo suele dar una visión de la mujer que no se atiene al molde del tiempo en que vivimos. Este hecho llega a su expresión mayor en *La lágrima de Ahab*, donde da el siguiente consejo a una imaginaria joven para triunfar en la vida:

Sé
como Shakespeare decía,
a rebel´s whore,
la puta de un rebelde.²⁶

Hay que entender que con el uso de este lenguaje pretende dar el énfasis necesario a la composición utilizando una referencia a la obra de Shakespeare, que, como aduce Guillermo Carnero, «[...] con ello se ha querido recalcar melodramáticamente la entrega incondicional y fervorosa [...]», pero, ¿cabe mantener el mismo concepto después de cuatro siglos?: «[...] alguien podría replicar que no podemos asumir hoy el concepto masculino de mujer del siglo XVI».²⁷

La poesía de José María Álvarez se enfrenta a esos riesgos. Por su extrema participación de una estética puede llegar a rozar su propia parodia. Por eso estamos ante un poeta especial, sin comparación dentro del mundo hispánico, desbordante en todos los campos. Desde esta perspectiva es normal que su obra tenga dos tipos de recepciones: la de sus incondicionales, fieles a su visión del mundo, y la de sus críticos que sólo ven amaneramientos y excesos.

Ciertamente, el lector que se enfrenta a *Museo de Cera* se encuentra ante un banquete de la inteligencia, ante un producto de la cultura tamizado por la visión de una personalidad peculiar. Su lectura requiere siempre de cierta participación de su mirada, aunque, a veces, ésta sea repetitiva y no añada grandes cambios en relación con anteriores poemas. En todo caso, una obra fundamental, a mi parecer, para poseer una visión completa de la poesía española de la última mitad del siglo XX.

¹ Recuerda el momento de la desertión de aquella militancia en el Partido Comunista en un pasaje de sus memorias: «[...]todo hombre con dignidad, no podía sino enfrentarse a aquel populismo sórdido y aquella espesa y mezquina putrefacción que fue el sueño de poder del General Franco [...] pero tener que luchar contra ellos, y sobre todo al lado de quienes lo hicimos, y los años perdidos en aquella inútil aspiración nos hicieron mucho daño y limitaron o retrasaron, cuando no desecaron para siempre, nuestro enriquecimiento cultural. [...] Muchas veces me preguntaba ¿Qué haces escribiendo estas espantosas imitaciones de Maiakovski para un recital subversivo, cuando lo único que te interesa es *Museo de Cera* o contemplar la Estela de los Estuardo de Canova», finalmente Álvarez rompe las cuartillas que preparaba para una reunión destruyendo de esta manera con lo que hasta entonces había sido su época social. Cfr. José María Álvarez. *Al sur de*

Macao. Valencia: Pre-textos, 1996, pp. 193-194. También sobre su relación con la corriente social leemos: «La inmediata experiencia de la poesía social —aunque algunos, como Barral o Vázquez Montalbán o Gil de Biedma, o yo mismo, hubiésemos escrito bajo su signo— no nos servía y era hasta considerada como una especie de arenas movedizas de las que había que escapar», José María Álvarez. “Las rayas del tigre (Introducción a la poesía española actual)”. En: *Naturalezas Muertas*. Valencia: Pre-textos, 1998, p. 51.

² Se trata del poema «In a sentimental mood (Antonio Sarrión)», once versos sin puntuación ortográfica, a la manera de los poemas de Martínez Sarrión de *Teatro de operaciones* (1967). Álvarez en un tono elegíaco recuerda noches pasadas con el poeta de Albacete: «[...] Y en aquella grandeza enloquecidos/Íbamos por el Mundo mientras fuera/Todo Madrid compraba luces//[...] Pero así era la vida en la Frontera/Y a nadie le diremos el secreto», José María Álvarez. *87 poemas* de José María Álvarez. Selección establecida sobre los libros (inéditos) *Museo de Cera (Manual de exploradores)* (1960-1969) y *Lectura de la consumación (Oh, hazme una máscara)* (1969-1971), precedidos de una entrevista con autor por Jesús Munárriz. Madrid: Editorial Helios, 1971, p. 82.

³ Cfr. José María Álvarez, op. cit., 1996, p. 201.

⁴ Concepción G. Moral y Rosa M^a Pereda. *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra, 1979.

⁵ Á. L. Prieto de Paula. 1935-1975: *Antología de poesía española*. Alicante: Ed. Aguaclara, p. 94.

⁶ Cfr. “El Dandysmo”. En: op. cit., 1998, pp. 69-81.

⁷ Manuel Machado y Antonio Machado. *Obras Completas* de Manuel y Antonio Machado. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 75.

⁸ José María Castellet. *Nueve novísimos*. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 111.

⁹ André Breton. “Discurso en el Congreso de Escritores”, (1933). En: *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1992, p. 269.

¹⁰ José María Álvarez, op. cit., 1971, p. 24.

¹¹ José María Álvarez, op. cit., 1998, p. 55.

¹² Véase el poema «Chagrin d’amour principe d’oeuvre d’art» de Carnero, y de Leopoldo María Panero «Homenaje a Catulo» o «Vanitas Vanitatum».

¹³ José María Álvarez, op. cit., 1971, p. 55.

¹⁴ José Olivio Jiménez señala este hecho en el culturalismo de los novísimos: «Ostentarán una tendencia al culturalismo como técnica de hacer avanzar el poema (culturalismo que en ocasiones más que prueba de cultura asimilada es rápida muestra de información libresca o juvenil deseo de *épater*) y al propósito de hacer literatura sobre la literatura, no sobre la vida (o, al menos, de transformar ésta en literatura, de adobarla con ella, en una suerte de superposiciones literarias de signo archibarroco).», *Diez años de poesía española* (1960.1970). Madrid: Ínsula, 1972, p. 25.

¹⁵ Cfr. Á. L. Prieto de Paula. *Musa del 68*. Madrid: Hiperión, 1996, p. 353.

¹⁶ En la entrevista que antecede a los poemas justifica su poesía reclamando una línea revolucionaria en ambas épocas, en la social y en la novísima: «Porque todo mi proceso, todo cuanto he hecho, y pienso que todo cuanto haga, no es sino una lucha increíble por encontrar una expresión, una literatura, auténticamente revolucionaria, absolutamente revolucionaria», José María Álvarez, op. cit., p. 19.

¹⁷ La primera traducción de José María Álvarez a Kavafis abre la colección de poesía Hiperión bajo el título *Poesía Completas* (1976), posteriormente con el número 15 de la misma colección apareció *65 poemas recuperados* (1979).

¹⁸ Luis Antonio de Villena. *Huir del invierno*. Madrid: Hiperión, 1981. Con este libro obtuvo el Premio de la Crítica.

¹⁹ Enrique Martín Pardo, (1970). *Nueva poesía española*. Madrid: Hiperión, 1990, p. 13.

²⁰ Cfr. José Luis García Martín. *Treinta años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, pp. 72-73.

²¹ José María Álvarez, (1980). *La Edad de Oro*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1983, p. 9.

²² José Luis Borges, (1960). "El hacedor". En: *Obras Completas*, vol. II. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995, p. 448.

²³ José Luis García Martín. *Las Voces y los Ecos*. Madrid-Gijón: Ediciones Júcar, 1980.

²⁴ José Luis García Martín. *Como tratar y maltratar a los poetas*. Gijón: Llibros del Peixe, p. 175.

²⁵ José María Álvarez. *Museo de Cera*. Madrid: Visor, 1993, p. 591.

²⁶ José María Álvarez. *La lágrima de Ahab*. Madrid: Visor, 1999, p. 64.

²⁷ Guillermo Carnero. *La lágrima de Ahab*. En: "El Cultural". *La Razón*, 14 de Marzo de 1999, p. 13.