

En el lecho de la escritura: Poéticas y poesía de R. Álvarez Merlo, F. Gálvez y J.L. Amaro

Ángel ESTÉVEZ MOLINERO
Universidad de Córdoba

RESUMEN: El presente artículo analiza la poesía de Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro, tempranamente comprometidos, desde el marco de la revista *Antorcha de paja*, en posiciones renovadoras frente al panorama poético de los años 70. La obra de estos tres autores, a partir de intenciones y actitudes similares, se resuelve en trayectorias distintas: el vitalismo poético de Álvarez Merlo, el racionalismo vitalista en progresiva tendencia hacia el vitalismo comunicativo de Francisco Gálvez, y el tránsito desde la indagación metapoética hacia una poesía alentada por la memoria en el caso de José Luis Amaro.

ABSTRACT: This paper attempts an analysis of the poetry written by three poets, Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez and José Luis Amaro, committed from early days to a rennovating position face to face with the poetic scene of the 70s, within the pages of the review *Antorcha de Paja*. The works by the cited authors, which share similar intentions and attitudes, part company and follow diverting roads: the one of poetic vitalism by Álvarez Merlo, that of vitalist rationalism with increasing slant towards communicative vitalism by Francisco Gálvez and lastly that of progress from metapoetic probing towards a type of poetry instilled by remembrance in the case of José Amaro.



Convocados por la amistad y las inquietudes poéticas, los tres poetas objeto de este estudio acometieron en la década de los setenta, desde las páginas de la revista *Antorcha de Paja*¹, el proyecto de una propuesta alternativa e

1. A propósito de dicha revista, véase Lanz, J.J., «25 años de *Antorcha de Paja*», en *Tierra de nadie (Revista literaria)*, junio de 1999, págs. 41-46.

ilusionadamente renovadora en el panorama poético del momento. Aunque a la hora de la verdad cada uno se proyectará ante la página en blanco con pluma diferente, como se refirió Jorge Guillén a los poetas de su grupo, los aglutinó en aquellas fechas su actitud heterodoxa frente a la ortodoxia oficial dominante, tanto en el entorno cordobés (léase más adelante la contundente opinión de Juan Bernier al respecto) como en el ámbito nacional. Ajenos a cualquier escisión entre el hombre y el hacedor de versos, se afanaron -y se afanan- por interpenetrar la vida y la literatura, lo que se materializa resultativamente en una permanente conjunción de ética y estética. No obstante, conviene precisar de salida dos aspectos que peculiarizan su(s) poética(s): por una parte, ésta (éstas), matizada(s) por una asimilación lectora más o menos académica según los casos, traduce(n) la tensión que genera la confluencia de la tradición clásica y la renuncia al lenguaje poético, tal como lo expone a propósito de Blanco White (véase *infra*) Octavio Paz; por otra parte, se suscita en ellos la dialéctica entre el concepto de 'belleza', en cuanto canon objetivado por los ideólogos del poder, y el de 'hermosura', entendida ésta como ese territorio verdadero del que el yo inconcluso no consigue apoderarse. Ahora bien, los tres son conscientes, en todo momento, de que el poeta (el autor en cuanto productor) escribe en soledad, pero (el autor en cuanto lector) muy acompañado. Dicho entrecruzamiento, a la postre, acaba personalizando y, por ello, diversificando la obra de cada uno y, en cada caso, los perfiles de su propia trayectoria, como pretendemos mostrar en este artículo.

Hay dos poemas de Rafael Álvarez Merlo, ambos pertenecientes al libro *El vuelo interior*² y situados respectivamente en cada una de las dos partes en que se estructura el poemario, que bien podrían servir a modo de poética; se trata de *Vidas apócrifas*, por una parte, y, por otra, del intitulado *Con magia y con pereza*. Y cuando me refiero a una especie de poética (prevenido incluso por saber que el autor desree de ellas), voy más allá del simple (o no tan simple) «arte de significar / con el mejor decir de las palabras» (de *Poesía*), implicando en el acto expresivo y comunicativo la tensionada interrelación de ética y estética. Desde este paradigma actitudinal que resuelve personalmente la poesía en *arte-facto*, se establece una clara frontera que discrimina, por un lado, a los «poetas de salón», ostentosos mercaderes «de las palabras que han nacido muertas» y que, por

2. Álvarez Merlo, R., *El vuelo interior*. Córdoba, Antorcha de Paja, 1986; para las citas sucesivas de dicho libro, indicaremos el título del poema, fácilmente localizable mediante el índice que acompaña al poemario; de igual manera procederemos para las citas de *Revival*. Málaga, Ángel Caffarena, 1971; *Elégía contemporánea*. Córdoba, Eds. Escudero, 1976, y *Poemas corporales*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1984.

muertas, no sobrepasan la categoría de «relevantes cenizas que denotan / la baja calidad de sus insomnios»; al otro lado, contrastivamente, se sitúa el poeta que «con igual idioma» construye «otro lenguaje», con el cual reactiva «los sueños bellamente conservados, / los cuerpos bellamente resumidos, / cenizas [y apréciense la reinversión de sentido que experimenta dicho término] cada instantes redivivas / en la memoria de mi corazón». No es difícil inferir, al sesgo de lo dicho, que ser poeta, para Álvarez Merlo, conlleva un posicionamiento vital en el doble sentido de vivir y revivir lo vivido verbalmente, lo que a su vez implica una forma de (reescribir la) vida como práctica ética y estética de ser uno mismo. Se comprende entonces que la sinceridad y el vitalismo operen "como ejes que se cruzan en la creación del poema" y asimismo se explica "el descreimiento del cordobés en la literatura entendida como oficio"³.

Tales ejes y tal descreimiento son fácilmente detectables en perspectiva de trayectoria, paralelamente a esa «lenta manera de hacerse hombre» que resume Álvarez Merlo en el poema *Itinerario*, de *El vuelo interior*. Quiero decir que se percibe nítidamente esa «estampa cabal de cuerpo entero» que perfila *nell mezzo del camin* el poema *Nick name*, también de *El vuelo interior*, donde el poeta proclama la voluntad de «mantener con esfuerzo y con renuncia / esta oportunidad de ser Falico»⁴. Por decirlo de otra forma, se trata de apuntalar el deseo de autenticidad entre la realidad alienante de las normas, la esencia sobre el accidente, el ser junto al estar, el impulso hacia la realización frente a la resignada aceptación del yo y las circunstancias, impregnando así el supuesto básico de su concepción poética: "Vida sea la teoría poética del hombre, y Poesía radical afirmación de la Existencia". A partir de dicha concepción puede seguirse el itinerario de su peripecia al hilo de la imagen de quien se propone en otro de los poemas de *El vuelo interior* -y sirva el título de imagen- *Como un volatinero imaginario*: «Atraviesa un funámbulo la vida / en un paisaje de íntima tragedia / en la línea, la línea de la mar...». Reléase lo que la vida ha llevado hasta el discurso como un devolución especular de éste, y véase en trabada coherencia la interrelación del

3. Garrido Moraga, A.M., *La poesía de Rafael Álvarez Merlo*. Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1991, pág. 7. Los dos primeros poemarios han sido objeto de análisis por parte de Roso, P., *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984, págs. 51-53. Un sucinto estudio de la trayectoria de Álvarez Merlo puede verse en Estévez Molinero, A., «La voluntad de ser Falico», en Álvarez Merlo, R., *Usos y costumbres*, Córdoba, Cuadernos de la Posada, 1992, págs. 13-14.

4. La cita, por cierto, de Constantino Kavafis que portica dicho poema se antoja suficientemente explícita al respecto: «Dichosos aquellos que acaban sus días / modestamente arropados de acuerdo con su fe».

espacio existencial y el discursivo. Si la mirada sigue esa línea de la mar, tan adelgazada en el horizonte que el poeta incluso tiene que subrayarla con la duplicación del sintagma para percibirla con cierta nitidez, acaso se comprenda mejor el agónico equilibrio con que acomete su ejercicio vital ese funámbulo que se mueve entre la tierra y el cielo (o entre la pesadez y la levedad), desafiando los riesgos «por un cable acerado de horizonte»; por arriba y por abajo de su travesía/travesura, la línea separa "lo material -realidad inmediata- de otra realidad que es el ensueño, diferente pero verdadera y esquiva", como ha señalado Garrido Moraga⁵. La simbología desplegada, por lo pronto, suscita algunas claves básicas sobre las que se eleva el universo poético de Rafael Álvarez Merlo.

Vayamos por partes. Por un lado, el funámbulo se desplaza horizontalmente por la línea de la mar; por otro, a sendos lados de esa línea, se discrimina verticalmente «la realidad del mundo / de la esquiva verdad de los ensueños». Ahora bien, ni lo horizontal ni lo vertical operan como realidades aisladas, ni contiguamente -en el eje de las relaciones- lo sintagmático y lo paradigmático, o, en la dimensión del pretexto y el texto, la vida y la poesía. Lo que en todo momento prevalece, así pues, es el entrecruzamiento de las perspectivas en un punto dado (mejor, en puntos sucesivos) de ese paisaje «de íntima tragedia» que interpenetra e interpreta el espacio de la vida y del discurso. Y es que, en efecto, la conjunción del ojo que mira (desde fuera) y la sintaxis (con trazos narrativos) que reproduce la mirada favorecen la interrelación. Veamos: alguien observa cómo el protagonista de esta pequeña historia realiza su ejercicio «en un paisaje de íntima tragedia»; el escenario contemplado, así pues, integra el elemento humano y el marco natural, dos claves más -el hombre y la naturaleza- de la poesía de Álvarez Merlo. El revelado verbal de la escena observada, pragmáticamente hablando, reproduce con eficacia plástica la travesía del funámbulo «por la línea, la línea de la mar», y en travesura superpuesta por lo que interesa a los efectos de sentido, el tránsito de lo concreto («la realidad del mundo») a lo abstracto («la esquiva verdad de los ensueños»). No concluye ahí la travesía/travesura urdida en este afán de que sea la "Poesía radical afirmación de la existencia", pues, si no hemos perdido de vista el título, el funámbulo de la historia no es tan sólo un «volatínero imaginario», sino también el término imagen en una fórmula comparativa cuyo término real está elíptico; al no verse al hablante lírico por lado alguno, ese término real implica extratextualmente tanto al autor que ha construido el texto como al lector (también al autor en cuanto lector) que lo recibe. De este

5. Garrido Moraga, A., *op. cit.*, pág. 22.

modo el texto se trasvasa desde la categoría de objeto particular a la de objeto universal⁶.

Si desplazamos las claves así esbozadas por la trayectoria poética de Álvarez Merlo -sin perder de vista que la modelización textual se historiza particularmente en los distintos hitos (es decir, poemas/poemarios) de dicha trayectoria-, no es difícil detectar el entrecruzamiento de perspectivas *supra* referido; ni lo es, incluso, en el nivel más aparentemente formal (métrica y sintaxis), por más que se antoje a primera vista notable el cambio operado de *Revival* (1971) a *El vuelo interior* (1986). Veamos. "Las estructuras de la obra de arte -advierte C. Segre- son las líneas de contacto entre un tipo particular de aproximación y una particular obra de arte"⁷. A poco que se escudriñen los diversos poemarios, se aprecia una marcada decantación por el uso de cláusulas métricas, de ritmos y de resoluciones sintácticas que conectan con la mejor tradición de nuestra poesía áurea (Góngora, en particular, pero también San Juan, Quevedo, Bocángel, Conde de Salinas y otros); otra cosa es que, en proceso de maduración, la perfección formal de *El vuelo interior* -y, en concreto, la perfecta y adecuada andadura de los endecasílabos y heptasílabos- sea irreprochable. Lo único que ha ocurrido a lo largo del trayecto es que ha evolucionado el *tipo particular de aproximación* a la obra por parte del poeta; lo que, por lo demás, es comprensible. Aquel libro, *Revival*, está escrito durante la estancia del autor en Londres, aún bajo la onda expansiva del mayo del 68 y, acorde con tal sincronía, acoge el tono y la forma de protesta de todo un sentir (y un sentirse joven)⁸ que, afanoso de autenticidad, golpeó el armazón de las normas; es significativa al respecto la rebeldía expresiva que se traduce en la continua transgresión de los esquemas normativos al violentar la puntuación (o la falta de puntuación) la métrica y la sintaxis. Muy distintos, en la superficie de la forma, son los resultados apreciables en *El vuelo interior*, porque también es distinto el tono y la actitud que modeliza este hermoso

6. Indica Lotman, Y.M., *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Istmo, 1982², pág. 263, en tal sentido: "Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal"; es decir, que a los rasgos particulares, reflejo de una época y una estética dadas y, por tanto, con un "interés puramente histórico" (*ibid.*), se superpone el sentido universal del texto: lo que el texto presenta como modelización finita de la realidad, se complementa con el sentido universal de lo que éste representa.

7. Segre, C., *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, págs. 23-24.

8. Como ha señalado Roso, P., *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, op. cit., pág. 52, el libro "se impone ante todo como testimonio de aquella juventud que le vivía tan fuerte en el corazón, de aquella mirada ingenua y rebelde, de aquellos años en los que el poetase abría al mundo queriendo fundirse en un abrazo solidario y entusiasta con todo cuanto le rodeaba".

poemario; aquí, la expresión contiene (es decir, acoge tanto como refrena), para que no haya estridencias sino amable susurro, la compulsión vital domesticada ya en poesía que se infiltra, acorde con el marco y la intención, de «piedad monorríma y mansedumbre», por utilizar un verso del poema *Cabal persistencia*. Los momentos de uno y otro poemario, en definitiva, son distintos -de lo que es consciente el propio poeta: «mis lejías bebí de juventud», escribe con gesto retrospectivo en *Tal un viejo romance*; son distintos el tono y la actitud y lo es también, en coherencia ética y estética, la poesía modelizada. Pero, insisto, las raíces son las mismas; desde ellas, procede hablar de evolución que, incluso en este nivel formal, implica un claro proceso de maduración.

Ocurre igual en el proceso de tematización a que se ven sometidos los diversos referentes, básicamente articulados en torno al paisaje humano o al ámbito de la naturaleza. Quiero decir que tales referentes (diversificados en temas tan universales como el tiempo, el amor, la soledad, la belleza, la muerte...) se desplazan por la línea de la trayectoria entre la polaridad tierra/cielo con movimiento progresivo hacia la armonía. Así, por ejemplo, ya en *Revival* la interrelación del elemento humano y la naturaleza se tensiona entre la atracción que ejercen la pesadez y la levedad, la realidad y la utopía, el mundo inmediato y «un sueño lejanísimo de medusas» (verso del poema *Suicidio*), o el suelo y el viento (poema *Arlequín*)⁹. En los poemarios siguientes, dicha interrelación -siempre en tendencia progresiva hacia una conjunción armónica- se traduce en una búsqueda conciliadora que se tensiona entre la dualidad alegría/dolor, amor/muerte (así en *Elegía contemporánea*, de cuya dualidad saca fuerza el poeta «para el gozo y el dolor»), o en una autobúsqueda «a través de los cuerpos en tu cuerpo» (como ocurre en *Poemas corporales*) que oscila entre la realidad «del mundo engañado en sí mismo» y esa *Dirección destino*, por recurrir al título de tal poema, a la que tiende «la verticalidad de mis sentidos» (de *Traducción literal*) sobre un paisaje de homoerótica belleza «tal un camino en punta hacia la luz» (del poema *Antorcha*). La plenitud de esta tendencia hacia una conjunción armónica, debatiéndose en la verticalidad del paradigma tierra-abajo/arriba-cielo (necesaria por lo demás para la efectividad del vuelo propuesto), queda admirablemente plasmada en *El vuelo interior*. El libro, introducido por un soneto que es una

9. A propósito de este poema, destaca Garrido Moraga, A.M., *op. cit.*, pág. 9, la reflexión que el poeta hace "sobre el universo original que lo rodea, una investigación de su propia relación con esta naturaleza que aquí se resume en el amor por el suelo y el viento, los elementos opuestos que enfrentan el irreconciliable y complementario binomio estático-dinámico".

declaración de intenciones («Aquí heme, persiguiendo estoy la rosa, / la de mí mismo...»), se estructura en dos bloques diversificados y contiguos; en el primero, *La soledad del vuelo*, domina la horizontalidad del paisaje -«Oh, campo, campo y campo, / soledad de los montes...»- inmerso en un «eco profundo de soledad»; tan profunda es ésta, en efecto, que contamina el espacio del poema, por la ausencia casi sistemática del sujeto lírico que, salvo esporádicas intrusiones, contempla desde fuera (desde la tercera persona) el entorno poetizado. En la segunda parte -*Antología del vuelo*- acaba imponiéndose la idea de verticalidad, implicada en el deseo de ese sujeto lírico que, vivificado íntimamente por la soledad del entorno y desde ese «límite / que el espacio separa de los días» (de *Labores verperinas en el huerto*), se adentra en la primera persona con arrebatismo místico, y así lo proclama -«Quisiera hacerme vuelo»- en el poema *Boceto de un deseo*, que cierra el poemario. La travesía/travesura por el espacio textual se antoja meridiana: el poeta observa distanciadamente el escenario natural -especie de *locus amoenus*- elegido para su objetivo y, tras considerarlo visual y verbalmente adecuado a tal fin, se implica en él y en él acomete su proyecto de vuelo interior. A estas alturas de la trayectoria, el funámbulo imaginario que atravesaba la línea de un azaroso horizonte de búsqueda, se concreta en el hombre/poeta ya como término real del símil; y sobre la tensión que procura el entrecruzamiento de los ejes sintagmático y paradigmático, de la horizontalidad y los polos verticales, del pre-texto y el texto, o la vida y la poesía, se distensiona en fusión panteísta con la naturaleza, haciéndose en contigüidad armónica deseo de vuelo hacia el paisaje íntimo de la autenticidad. Conjugadas, pues, la ética y la estética, la vida y la poesía, discurre en paralelo a la trayectoria vital y poética de Rafael Álvarez Merlo, como «silbo nemoroso [y vulnerable], esta manera lenta de hacerse hombre», según él mismo indica en el poema que titula, significativamente, *Itinerario*.

Como en el caso de Álvarez Merlo, la interrelación de ética y estética, de vida y literatura, impregna el discurso poético de Francisco Gálvez. Como en el caso de aquél, también en éste la trayectoria que abre la publicación de *Los soldados* (1973)¹⁰ ofrece momentos en que el perfil se inflexiona por la confluencia

10. Gálvez, F., *Los soldados*, Carboneras de Guadazaón (Cuenca), El Toro de Barro, 1973; las citas se realizan con la mención expresa del título del poema (o, en su defecto, del primer verso), tanto en este libro como en los siguientes: *Un hermoso invierno*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1981; *Iluminación de las sombras*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1984; *Santuario*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1986; *Tránsito*, Barcelona, Anthropos, 1994; *El navegante*, Fernán-Núñez, Cuadernos de Ullá, 1995, y *El hilo roto. Poemas del contestador automático*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1997; para la cita de

sazonada de fases previas -es decir, el trayecto que conduce de *Un hermoso invierno* (1981), *Iluminación de las sombras* (1984) y *Santuario* (1986) hacia *Tránsito* (1994)- o por el cambio de tono, con las consiguientes estrategias pragmáticas, que conlleva *El hilo roto. Poemas del contestador automático* (1997). Ahora bien, sobre las desviaciones apreciables -más aparentes que efectivas-, el paradigma que articula el discurso poético a los distintos puntos en que se historiza sintagmáticamente, apenas ofrece cambios esenciales. Según ha reiterado el propio autor, "la base de mi escritura no ha cambiado nada, porque sigue las constantes de mi obra. Del tema de la guerra a un contestador automático, nada tiene que ver en apariencia, pero ambos pueden contener los mismos registros, porque, igualmente, podemos hablar de la soledad, del miedo o de la muerte y el amor"¹¹.

Propongo, a modo de ejemplo, dos poemas situados en los puntos extremos de su itinerario poético en los que la percepción y gravitación temporal -recurrente en toda su obra- se confirma como una constante. En el libro *Los soldados*, y en una de las secuencias del poema (sin título) que se inicia con el verso «Aquel soldado y todos los soldados», leemos: «Jóvenes aún / recién amanecidas sus facciones / como rosas en sueños sus pétalos / fugaz es esta carne / en cuyos pechos les fue naciendo de pronto / la herida indócil»; apréciense la intersección de un implícito *carpe diem* (facciones aurorales, plenitud de los pétalos, de las rosas, de los sueños) y un explícito *tempus fugit*, materializado en *carne fugaz*, tempranamente acechada por la herida; las mismas claves, con un tono que diluye la expresión fática de apremio en cierto distanciamiento irónico, sostiene el poema *La llamada*, de *El hilo roto*: «Sigo esperando tu llamada, / no me olvides, ni dejes que transcurra / demasiado el tiempo, / porque todo es fugaz / y se pierde el

poemas del libro inédito, *Asuntos internos*, con indicación asimismo del título, remitimos a *Una visión de lo transitorio. Antología poética 1973-1997*, prólogo de J.M. Molina Damiani, Madrid, Huerga & Fierro, 1998.

11. Francisco Gálvez, en declaración al Diario *Córdoba*, 7-V-1998, pág. 12. Ya Pedro Roso, en *Quince años de (joven) poesía en Córdoba*, op. cit., pág. 50, apuntó los que eran -y seguirán siendo- rasgos constantes de esta poesía: "Más allá -escribe-, superándola, el poeta reflexiona sobre lo que suscita la propia existencia y la escritura se convierte en un medio para recuperar «aquello que más se ama en un instante», pero también en un modo de dar testimonio del instante mismo, «de la vida que tantas veces deseamos vivir». Se aúnan así poesía y vida. Lo que es una realidad cognoscitiva, una forma de acercamiento a la realidad, deviene en una forma de ser y de situarse ante la realidad". La actitud reflexiva ha sido también realzada por Ruiz Noguera, F., «La poesía reflexiva de Gálvez», *Cuadernos del Sur* del Diario *Córdoba*, 17-XI-1994, pág. IV, y por Álvarez Jurado, F., «La travesía de lo efímero», *La Tribuna. Cultura*, 4-XII-1994, pág. 14, en sendos casos a propósito del libro *Tránsito*.

instante de las cosas». Y es que el poeta, en machadiano diálogo de hombre con su tiempo, se integra y reintegra una y otra vez a la experiencia inmediata como forma de sustraer los instantes a su fluir transitorio: «Dejo de mirar / el álbum de fotografías / y regreso al presente», confiesa en el poema *Álbum de recuerdos*, del libro inédito *Asuntos internos*. Para apurar ese instante antes de que el tiempo lo absorba, el espacio de la vida se infiltra en el espacio del discurso, pues a fin de cuentas tal se presenta «El texto, verificando en su inscripción / esculpida la distinción del vidente», según apuntan los versos del poema *Estela*, de *Un hermoso invierno*.

Al hilo de lo sugerido por este poema, voy a entretenerme en el texto en cuanto espacio que verifica *en su inscripción / esculpida la distinción del vidente*. Por lo pronto, este vidente -investido incluso de cierto don profético- no se limita a ver, sino que distingue -es decir, discrimina- lo que capta la mirada como filtro previo a su revelación en inscripción esculpida; las palabras entonces operan «como destellos / de una mirada interminable» (del poema *Palabras*, de *Tránsito*); ahora bien, puesto que «toda escritura oculta / regresa, y vuelve a la luz» (de *Manuscrito*, asimismo de *Tránsito*), la (clari)videncia no actúa sólo a nivel de producción, sino además de recepción, con lo que se establece un eje comunicativo que pone en contacto al autor y al lector (también al autor en cuanto lector) sobre el espacio del discurso. En el interjuego establecido, se activan unos determinados mecanismos pragmáticos que, desde el punto de mira elegido y con los procedimientos retórico-estilísticos desplegados, modelizan el texto como revelación -tanto como rebelión- poética, de un lado, mientras que, por el otro, su literalidad favorece «la persistencia / de su posible interpretación» (en *A veces*, de *Iluminación de las sombras*). Si nos centramos en el nivel de producción, contextualizamos dicho acto y contrastamos el discurso resultante con las líneas poéticas que dominan (y se prolongan desde) la década de los setenta, se debe concluir que Francisco Gálvez, en *Los soldados* (y a partir de esta obra), no "se deja conducir por la rutina"¹²; de ello se dio tempranamente cuenta Juan Bernier, y así, en su artículo «Nueva poesía cordobesa», concluía: "Si los poetas de Córdoba no quieren seguir un destino análogo [en referencia al signado por una «facies provinciana» -sálvese Góngora- a lo largo de cuatro siglos], pero sin excepciones, han de abrirse, como se abre Francisco Gálvez, a la senda, como vemos vieja y nueva, del universalismo"¹³. Adentrándonos, por lo demás, en los

12. Jiménez Martos, L., «La poesía es pluralista», en *La Estafeta literaria*, 540 (1974), pág. 1717.

13. Bernier, J., «Nueva poética cordobesa». *ABC*, Edición de Andalucía, 18-IV-1974, pág. 54. La

textos, el propio autor así lo revela -y así se rebela- en diversos momentos de su trayectoria. Por ejemplo, en el poema *Abdicación*, de *Un hermoso invierno*, (auto)apelativamente declara: «Por más que te pese la voz y el grito / si la audacia es propia y los deseos claros / abdica de viejas arquitecturas / porque nadie que no seas tú te dará la belleza...»; en ello se reafirma años más tarde con el poema *La voz quebrada*, de *El hilo roto*, donde leemos: «Es algo más que tu voz / repetida lo que busco. / Entiende esto, que es posible / y hasta necesario cambiar / con el tiempo los mensajes, / hacer distinto lo de siempre». No vale, claro está, adocenarse con las modas, caminar sobre huellas ya pisadas, hacer de la rutina una costumbre. Retomaremos las lecturas al sesgo que estos poemas suscitan. Por ahora retengamos que las consecuencias de esta insumisión a la rutina particularizan "las inescindibles preocupaciones temáticas y formales que recorren el hermético racionalismo vitalista"¹⁴ del autor.

Si el hermetismo traduce escrituralmente la tensión creativa -deviniendo con frecuencia actitud metapoética- y a su vez tensiona -obstaculiza, cuando no desconcierta- la recepción, la religación de racionalismo y vitalismo activa en el discurso el conflicto de la paradoja. Veamos. El posicionamiento vital difícilmente renuncia a la pasión: «Cada obra [como acepta el propio autor] tiene su signo y a veces / su pasión insustituible» (en el poema *Sobre la propia obra*, de *Santuario*); la frialdad, por su parte, favorece el racionalismo y lastra los impulsos cordiales¹⁵; su imperio, sin embargo, no planea absolutamente sobre la poesía, pues «existe un tiempo donde la diligencia / o la razón no es posible ante las cosas / que sencillamente existen», como avisa el poema *Floración*, de *Un hermoso invierno*. En cualquier caso, el conflicto paradójico que se suscita, a la manera -y sálvese la distancia- del «credo» poético unamuniano (*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento*), se modeliza agónicamente, conformando su particular paradigma estético. Y retomo, a propósito, los versos de uno de los poemas dejados atrás en

obra de Gálvez, en efecto, se desmarca del "epatante racionalismo neoclásico de algunos novísimos", del "postmoderno callejón tardorrealista", del "decadente culturalismo veneciano" y del "epigónico socialrealismo verdiblanco con que muchos de sus coetáneos andaluces reaccionaron a lo largo de los años setenta...", como sistematiza Juan Manuel Molina Damiani, en prólogo a *Una visión de lo transitorio*, *op. cit.*, pág. 8.

14. Molina Damiani, J.M., en prólogo a *Una visión de lo transitorio*, *op. cit.*, pág. 8. Este rasgo de "hermético racionalismo vitalista" es también asumido por José María Barrera, en «Testimonio del instante», *ABC Cultural*, 24-IX-1998, pág. 21.

15. Ha escrito en este sentido Jurado, M., «Poesía y comunicación», en *Cuadernos del Sur*, 1-V-1997, pág. I: "La frialdad parece recorrer sus poemas porque el aliento cálido de la cordialidad o la pasión están tan controlados que la palabra fluye despojada de adornos y aparentemente de afectos".

los que el autor (auto)pedía la abdicación «de viejas arquitecturas / porque nadie que no seas tú te dará la belleza». Como es fácil deducir, la belleza -otro concepto clave, a mi entender, de la poética de Francisco Gálvez- es una aprehensión de carácter personal, pues no te la dará nadie que no seas tú; la belleza, a su vez, se contrapone a las «viejas arquitecturas», por lo tanto debe concretarse por parte de ese «tú» en unos rasgos específicos; en fin, «Si fugaz es la vida o la belleza», como leemos en *Personal destino*, y si «breve es el sino de la belleza / y antigua la orfandad de nuestro ser», como se dice en el poema *Sátira*, los dos de *Un hermoso invierno*, este carácter de transitoriedad contamina de alguna forma (en lo que atañe a su modelización y a su función) a la propia poesía.

Con respecto al concepto que Francisco Gálvez tiene de 'belleza', parecen esclarecedores los versos del poema *Objeto*, de *Un hermoso invierno*: «La belleza no es juicio que pueda poseerse, / tampoco en el rigor del ojo / arquitectura múltiple de muro límite o cadena»; no es, por lo tanto, siguiendo la distinción establecida por Baumgarten en el siglo XVIII, ni solamente objeto de la estética en cuanto ciencia del conocimiento sensitivo ni tan sólo objeto de la lógica entendida como ciencia el conocimiento racional; según ha indicado Pedro Roso, "es ante todo expresión de una necesidad vital"¹⁶, que en todo caso integra estética y lógica, es decir, que conjuga en armónico entendimiento lo sensitivo y lo racional con ciertas dosis de *pasión* -todo lo controlada que se quiera, pero- a veces *insustituible*: «Susurra el árbol [escribe en el poema *Natural*, de *Un hermoso invierno*] y la razón entiende: / nada es el norte o el sur sino aquello que / el corazón elige». Inscrita a su vez en el devenir del tiempo, importa aprehender la instantaneidad de su manifestación, y así -vuelvo a Pedro Roso- "la búsqueda de la belleza que late en un efímero presente se convierte en el fundamento mismo de la escritura"¹⁷, y -añadimos- en escritura misma.

¿Qué tipo de escritura?, debemos entonces preguntarnos. Digamos, por lo pronto, que se desmarca de las «viejas arquitecturas», que se niega a ser «voz repetida» y no se somete a «la indolente virtud / con la que un mundo asume la hermosura» (en *Vislumbrar el placer como ciencia*, de *Un hermoso invierno*), porque en esta perspectiva «inútil es el afán de su belleza» (en *Vale más una noche de placer junto a un hermoso cuerpo*, de *Un hermoso invierno*). En este sentido, como ha escrito Molina Damiani, "ante la dialéctica entre hermosura -que es un canon falaz objetivado permanentemente por los ideólogos del poder- y

16. Roso, P. *Quince años de (joven) poesía en Córdoba. op. cit.*, pág. 50.

17. *Íd.*, págs. 49-50.

belleza -que se configura como un territorio verdadero del que el yo inconcluso nunca es capaz de apoderarse-, nuestro poeta toma inconfundible camino por la segunda"¹⁸. Centrando aún más la cuestión, particularmente en el nivel de las convenciones métricas, puede ser interesante aducir el juicio siguiente de Octavio Paz a propósito de Blanco White cuando señala que éste "no solo critica los modelos poéticos del siglo XVIII, el clasicismo francés, sino que va hasta el origen: la introducción de la versificación regular silábica en el siglo XVI y, con ella, el de una idea de la belleza fundada en la simetría y no en la visión personal. Su remedio es el de Wordsworth: renunciar al «lenguaje poético» y usar el lenguaje común, «pensar por nuestra cuenta en nuestro propio lenguaje»"¹⁹. Acaso con el respaldo de Octavio Paz acabe de proporcionarle a F. Gálvez un buen argumento para justificar una idea de belleza fundada en la asimetría y las irregularidades métricas, y acaso la recurrencia a un lenguaje común pueda explicar los descuidos en el uso de ese lenguaje que, desde *Los soldados*, salpica a los demás libros²⁰; es innegable, en cualquier caso, que Francisco Gálvez piensa por cuenta propia con un lenguaje propio que, a efectos estéticos, condensa un *hermético racionalismo vitalista*. Para ello, los diversos temas que pueblan su universo poético -desde la radical insumisión a los conflictos bélicos hasta la incomunicación que acompaña a un contestador automático, junto a los universales como el amor, la soledad, la belleza, la muerte y siempre el tiempo-, se modelan con un sostenido repertorio pragmático de estrategias retórico-estilísticas y técnicas; en este sentido debe valorarse el quietismo que aporta la sintaxis nominal, propicia para la conceptualización y en contrarréplica al dinamismo temporal; o, por ejemplo, el empleo de símiles y metáforas frecuentemente como vueltas de tuerca en ejercicio metalingüístico, y la utilización de subordinadas causales, condicionales, comparativas..., que favorecen el racionalismo discursivo; añádanse, con mayor o menor frecuencia en según qué poemarios, el fragmentarismo reflexivo, la densidad conceptista, los trazos cinematográficos (en *Los soldados*); la indagación metapoética, las estampas epigramáticas y cierta ingeniería barroca (en *Un hermoso invierno*); la atenuación del vigor estilístico en favor de una dicción sentenciosa (en *Iluminación de las sombras*); el desgarrar por momentos expresionista (en *Santuario*); la ausencia de anécdota, la tendencia al

18. Molina Damiani, J.M., en prólogo a *Una visión de lo transitorio*, *op. cit.*, pág. 14.

19. Paz, O., «Traducción y metáfora», en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981¹, pág. 119.

20. Así lo puso en su día de relieve Jiménez Martos, L., «La poesía es pluralista», *op. cit.*, pág. 1717, y lo reitera J.M. Molina Damiani, en prólogo a *op. cit.*, pág. 12.

minimalismo, los engranajes cubistas (en *Tránsito*); el realismo y el interjuego personal (en *El hilo roto*), etc.²¹. Y todo para abdicar de «viejas arquitecturas», sabedor de que «nadie más que tú», con tu propio lenguaje, «te dará la belleza».

Vuelvo ahora, como antes anuncié, a ese otro poema de *El hilo roto*, cuyos versos finales reclaman que «es posible / y hasta necesario cambiar / con el tiempo los mensajes, / hacer distinto lo de siempre»; y retomo tales versos para situar la obra en perspectiva de trayectoria, dejando clara la permanencia de sus rasgos caracterizadores a lo largo de las tres secuencias distinguidas por Molina Damiani. En este sentido, vale para los grandes temas que transitan por la trayectoria lo que el autor expresa a propósito del amor en el poema *Sin límites*, de *Iluminación en las sombras*: «Así el término en el amor / tiene su fervor en otro amor». Si consideramos, por lo demás, que tales temas se articulan e inscriben en el tiempo, como vector dominante, no debe sorprender que el sentido de fugacidad gravite sobre *Los soldados* -«fugaz es esta carne»-, sobre «la vida o la belleza» (en *Personal destino*, de *Un hermoso invierno*), entre ese «agua que escapa» (en *Sobre la propia obra*, de *Santuario*), «porque todo es fugaz» (en *La llamada*, de *El hilo roto*) a fin de cuentas, y lo es incluso, como se comprueba en *La casa*, de *Asuntos internos*, «ese tiempo fugaz de habitarla». Sobreviene, en consecuencia, la necesidad vital y estética de cercar el instante para aprehender la vida y la belleza, lo que también se constante a lo largo de los distintos poemarios, sin que el cambio de tono que *El hilo roto* conlleva, distraiga de tal percepción; así, por ejemplo, puesto que «se pierde el instante de las cosas» (de *La llamada*), en el poema *Momento* advierte: «No me llames después, ahora daría / mi vida, mi nombre y mis sueños», y lamenta en *Aquel instante* que «Tal vez / de aquella llamada sin respuesta / y de aquel instante que ya es otro, / esta emoción de ahora sea distinta».

Dedúzcase, en consecuencia, que no hay sobresalto alguno en la trayectoria del autor, si bien proceden algunas matizaciones. No me refiero tanto a ese «periodo de reflexión, precedido por largos años estériles» que media entre *Los soldados* y *Un hermoso invierno*; ni al cierto desencanto sobre la escritura que trasluce *Santuario* o a la maduración de las fases previas que *Tránsito* supone, ni a las incertidumbres vitales y estéticas que Molina Damiani descubre en *El navegante*. Me refiero fundamentalmente al cambio de tono que introduce *El hilo*

21. Para un análisis más pormenorizado de todos estos procedimientos, así como para los temas dominantes y los bloques estructurales que conforman los diversos poemarios, remitimos al estudio de J.M. Molina Damiani que prologa la antología *Una visión de lo transitorio*.

roto y prolonga *Asuntos internos*. Ahora los referentes, ajenos a la especulación metafísica, son realidades inmediatas en el espacio y en el tiempo; ahora, esa realidad inmediata, dispuesta en secuencias fragmentarias que agrieta el silencio de la elipsis, se transcribe con actitud fática y apelativa o se dilata en tramos narrativos; y, sobre todo, el distanciamiento temporal de los libros anteriores deja paso a la implicación de la primera persona en el discurso: una primera persona que gusta de abrirse al diálogo con una segunda persona que es al tiempo persona ajena o autoconciencia del propio autor, lo que favorece la ironía y el perspectivismo. Pero, a pesar del cambio de tono operado, la intersección de paradigma y de sintagma, de poesía y de vida, sigue siendo una constante. Por ello, puesto que la belleza -en el sentido visto- se inscribe en el tiempo y como tal se ofrece fugaz y transitoria, una forma de sustraerla a ese fluir temporal puede ser -es- instituir el poema como espacio-tiempo de la belleza. Las consecuencias se antojan meridianas a afectos de escritura: si por su rebelión vital y su insumisión a las convenciones morales y sociales «El primer amor no tiene arquitectura» (en *Primer amor*, de *Un hermoso invierno*), como fijación/revelación instantánea de la belleza, el primer amor sí tiene «arquitextura».

Ahora bien, resuelto el poema en *arquitextura*, no debe olvidarse que se inscribe, además de en el tiempo, en el eje comunicativo que sostiene la relación entre el sujeto que habla y el que recibe. Como hemos podido ver, esta perspectiva se impone en la poesía de Francisco Gálvez a partir de *El hilo roto*. Años antes, José Luis Amaro había dado a conocer su posición respecto al hecho creativo en "El amigo imaginario (Notas para una poética imposible"; ya adelanté entonces que el cambio propuesto (supeditado a que lo confirmaran los libros²² en curso de elaboración) implicaba una poesía "cálida y éticamente animada por «esa magia de inventarnos como sujeto» que, alentada por la vida (incluso imaginada), hace del poema un espacio habitable para ese amigo imaginario, sentido por el poeta como interlocutor, «al que se busca para leerle nuestros poemas, y también -son palabras suyas-, en una especie de desdoblamiento de nuestra intimidad, para

22. La producción poética (libros, *plaquettes*, cuadernillos) de José Luis Amaro, hasta la fecha, comprende los siguientes títulos: *Erosión de los espejos*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1981; *Despajos de la noche*, Córdoba, Pandora/Poesía, 1983; *Estrago y melodía*, Córdoba, Cuadernos de Pandora, 1984; *Huellas en el cristal*, Córdoba, Pandora/Poesía, 1984; *Poemas sacramentales*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1986; *Pretérito imperfecto*, Córdoba, Cuadernos de la Posada, 1992; *Muerte de un ilusionista*, Madrid, Eds. Libertarias, 1993; *Madriguera*, Fernán-Núñez, Cuadernos de Ulía, 1993; *Latidos de Nueva York*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1997; *La piel de los días*, Madrid, Huerga & Fierro, 1998; *Sentido de frontera*, Córdoba, Minotauro, 1998; como en los casos de Álvarez Merlo y de Gálvez, realizaremos las citas, indicando el título del poema correspondiente.

hablar con él de otras cosas»²³. El cambio, preanunciado en *Poemas sacramentales* (1986), se hace tentativa en gran manera lograda con *Muerte de un ilusionista* (1993) y ya logro, aunque matizable, en *La piel de los días* (1998), si atendemos a los referentes verbalizados, al sujeto que los modeliza y a la perspectiva adoptada. Podría decirse, al hilo del itinerario, que se evoluciona desde una poesía entendida y construida como habitación (pues hay que hallar «el arte poética de su arquitectura», en *Posibilidad del poema*) a una poesía susceptible de ser habitada (por cuanto «la química del lenguaje opera / sobre la emotividad / de un supuesto lector», en *Correlación objetiva*, sendos de *Erosión de los espejos*); esto es, se avanza desde la poesía que se propone como objeto a la que se pretende como hecho comunicativo; si superponemos a la travesía, la travesura que sugiere el paréntesis, atravesaremos el proceso de una (meta)poesía habitable. Quiero decir que, considerando la obra de José Luis Amaro en perspectiva de trayectoria, puede asegurarse, como ya en su día indicábamos, "que la metapoética del comienzo no era un simple ejercicio autosuficiente, sino más bien un objetivo que establecía, y entiéndase el juego verbal, como meta la poesía"²⁴. Establezco, en este sentido, una hipótesis de análisis: la poesía, planteada como objetivo habitable, es algo inconcluso e imperfecto, es decir, un espacio que busca la habitación adecuada -como apunta la posibilidad del sufijo- para su habitabilidad; en la trayectoria, así pues, se afanan por entrecruzarse la función poética (en el concepto de Jakobson) y la dimensión pragmática (en lo que importa al acto comunicativo). Si recordamos los versos del libro *Erosión de los espejos*, arriba citados, puede verse ya incubada dicha preocupación y su progresivo entrecruzamiento a medida que el autor, inventándose como sujeto, vaya «mudando de palabras / a un lenguaje menos duro / y más abierto a los demás» (en *Un adjetivo puede cambiar una vida*, de *La piel de los días*); por este camino, en el que han ido quedándose las estampas minimalistas y las reflexiones metapoéticas, se llega a la poesía de la experiencia, entendida como síntesis solidaria de las tres acepciones sinónimas que le asigna Enrique Molina Campos:

23. Estévez Molinero, A., *La poesía de José Luis Amaro*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1990, pág. 39; las citas del autor insertas corresponden a Amaro, J.L., «El amigo imaginario (Notas para una poética imposible)», Córdoba, Pliegos de la Posada, 1990.

24. Estévez, A., *La poesía de José Luis Amaro*, op. cit., pág. 29; remitimos a dicho estudio para un análisis más pormenorizado de esta trayectoria hasta las claves (incluso) que apuntan el cambio en *Muerte de un ilusionista*. Véanse asimismo los estudios de Roso, P., *Quince años de (joven) poesía en Córdoba*, op. cit., y «Tres poetas, tres lecturas», *Zurgai*, diciembre/1994, págs. 114-116, así como el más liviano de Roldán, M., «José Luis Amaro, poeta esencial», *Aljantia*, 9 (1997), págs. 48-49.

intimidad, autobiografía y subjetividad²⁵. En este punto de inflexión -no radical, sino progresivo- que representa *Muerte de un ilusionista* (1993), vuelve a suscitarse, "tras la extremada depuración alcanzada en *Poemas sacramentales*, el problema del ser y la función de la poesía, que se plantea no ya como una reflexión metapoética, sino como una cuestión de identidad en el sentido de que importa prioritariamente quién habla en el poema y a quién va dirigido, con lo que ello implica de proyección y de participación"²⁶. El libro, ciertamente, representa un salto cualitativo en el proceso de una trayectoria -a nuestro entender- sostenida y coherente; la palabra ahora se afana por ajustarse a los referentes que verbaliza y por iluminar los perfiles de esa realidad filtrada subjetivamente e inmediata al paisaje íntimo y al dato autobiográfico; y el poemario, donde el sujeto se introduce y propone como un «funámbulo» que atraviesa «la cuerda floja de los días» (en *Un bello coraje*) y sabe tan sólo «que la vida es un compendio / de realidad y sosegado paraíso» (en *Mayoría silenciosa*), reescribe desde tales supuestos -abrigados por la «ficción» que puebla «la rutina de nuestras vidas» (también en *Un bello coraje*)-, se afirma en un conocimiento ya madurado, en la experiencia aprehendida y la contemplación/rememoración entrañada; así, con dosis de moderado estoicismo, de bello coraje y sutil ironía, el poeta/sujeto recupera y rescribe el paisaje de la memoria, «Pues vivir sin memoria debe ser [nos advierte] / como perder el alma, como flotar / en el aire o caminar sin peso» (del poema *En el húmedo verano*); por ello mismo, en conjunción de ética y estética, sostiene que «no se puede vivir / sin memoria, como un cuerpo opaco / al paso del tiempo, de la luz, / sin olor impregnado en las ropas, / sin recuerdo íntimo, acogedor, de un lecho y unas sábanas» (*ibíd.*). De este modo, tras el hilo que deja en su rememoración este sujeto ficcional, nos adentramos en un espacio edénico que se sabe pretérito imperfecto, lo cual no es obstáculo «para hacer que abandonemos la idea / de que nuestro magnífico imperfecto / es el único paraíso posible / al que tenemos acceso en esta vida» (en *El imperfecto es nuestro paraíso*).

Es este paraíso, en el que «nacemos, crecemos y vivimos», el que sostiene

25. Molina Campos, E., «La poesía de la experiencia y su tradición», en *Mis tradiciones (Poética y poetas andaluces)*. Córdoba, Eds. de la Posada, 1988, pág. 116, y continúa: "esta poesía, de manifiesto contenido anímico (y, por tanto, no una construcción lingüística autónoma y sólo concomitantemente un mundo de conocimiento y una comunicación), implica y expresa la atención del poeta a su vida personal con todo lo que ésta trae consigo..." (*ibíd.*). Esta derivación hacia la poesía de la experiencia ha sido también puesta de relieve por Roso, P., «Tres poetas, tres lecturas», *op. cit.*, pág. 114.

26. Estévez, A., *La poesía de José Luis Amaro*, *op. cit.*, pág. 38.

nuestro ejército de sueños frente a los instantes de renuncia y resguarda del olvido las tardes y los cielos del sur, el que afirma las señas del hombre y sus sagradas raíces e invita, frente a fuerzas antitéticas, a «beber con los amigos un vino / de conspiración y de añoranza» (en *Bajo el cielo de Córdoba*). Por ello también, porque somos historia (movimiento continuativo e irreversible) en la misma medida que memoria (pretérito imperfecto a fin de cuentas), el presente se sabe alentado por el amor, la amistad y la belleza; por las cosas y costumbres familiares, entrañables y sencillas que habitan (y re-habitan) el *Pabellón de la constancia*, pues «reparar las cuentas / visitar los hospitales / tomar unas copas con los amigos / son tareas que no podemos defraudar / aunque no nos deparen la felicidad». La magia de la memoria, así pues, consiste en volver por viejos caminos para abrir las ventanas y orear la realidad del presente.

Ahora bien, si aceptamos que la literatura sólo existe en la literatura, adviene la pregunta de cómo se realiza ese trayecto, y entonces nos encontramos -con Baudelaire y Borges al fondo- a «un solo hombre / el que camina entre las gentes / sin más patria que su lenguaje» (en *Retrato fugaz de poeta*); y este lenguaje, en contigüidad a la realidad verbalizada y en coherente adecuación de pesares y decires, adopta una sintaxis que rehuye la palabrería deshabitada y los usos retóricos y distractores; es decir, va mudando «de palabras / a un lenguaje menos duro / y más abierto a los demás». Ocurre entonces que al nivel de la historia (en el que habita el sujeto poético como personaje) se superpone el nivel del discurso como doble fondo del cajón en el que se encuentran «las palabras / arrebatadas a la vida, con su luz / hermosa y su obstinada permanencia; / fondo donde oculta el ilusionista / los trucos de su magia» (en *Magia de la memoria*); desde aquí, no deja de resultar irónico el desenlace que sugiere el poema *Muerte de un ilusionista*, pues el ilusionista/poeta no muere (salvo que llamemos al morir desnacer en sujeto/personaje de ficción), porque sigue viviendo con la magia de la palabra «sin más patria que su lenguaje».

De este modo quedan puestas las bases que sostienen *La piel de los días*. El poeta, con el escepticismo de quien sabe ya «que la vida es un pulso / desigual, a veces inútil, / como el intento de arrebatarle al mar / unos metros escasos de paraíso» (en *Cuarenta aniversario*), reactiva desde la memoria el mito de la felicidad posible, atrayéndolo a la realidad inmediata -en el espacio y en el tiempo- de las relaciones personales; y estas relaciones conllevan la complicidad del desdoblamiento con las personas del verbo, por una parte, y -siempre en diálogo- la implicación del lector. La conjunción de vida y literatura convergen en esa patria que es el lenguaje. Gracias a él, la contigüidad del espacio

extratextual y el espacio textual vincula la ética y la estética, la realidad y la ficción, configurando un espacio propio en el que «huéspedes invisibles salen y entran»; la poesía, entonces, viene a ser «como una casa abierta, / un espacio donde la vida se desdobra, / y alguien semejante a nosotros / se mira en un espejo de ficciones» (en *Casa abierta*). El desdoblamiento ficcional implica una cierta distancia y, a su vez, cierta dosis de ironía. Consiguientemente, como ha dicho Carme Riera a propósito de Gil de Biedma, "el proceso de la experiencia del sujeto a través del texto genera un juicio moral y este juicio moral, resultado del proceso analítico, es inseparable de la situación que enmarca el poema"²⁷. Como es inseparable, frente a ese tiempo huidizo que resbala por la piel de los días, aprehender los instantes de plenitud, que adquieren mayor sentido a la luz de la memoria y en el hecho de poder ser compartidos; de igual manera, nuestro poeta/ilusionista ha ido siendo adaptado por la vida «a un tono de conversación / entre las partes», y así su lenguaje -menos duro, pero acaso más extrañador por más coloquial- facilita un diálogo más inmediato con ese amigo *cómplice* o con el lector *imaginario*, pues con este tono «las palabras ocupan entre nosotros / un espacio habitable, / como de sala de estar pequeña» (en *Habitación para dos*). A la postre, el cambio de tono, las estrategias técnicas consustanciales a los trucos de la ficción, los trazos narrativos o los guiños intertextuales, no fracturan la vinculación de ética y estética, constante en José Luis Amaro desde el inicio de su trayectoria. Se ha progresado, eso sí, desde las reflexiones metapoéticas hacia una poesía habitable. Y es que, ante todo, como leemos en *El último poema*, «Todos los poemas posibles e imposibles / están dentro de uno, en el libro / incierto de su vida».

Como puede inferirse de este rápido recorrido, la obra de estos tres poetas, estimulada por similares actitudes e intenciones, conlleva poéticas disímiles, entrañadas en los propios versos, que conducen al vitalismo poético de Rafael Álvarez Merlo (y habrá que esperar cómo sale de su «vuelo interior»), al racionalismo vitalista (en dirección hacia al vitalismo comunicativo) de Francisco Gálvez, y a la (meta)poesía gradualmente más habitable (y progresivamente más alimentada desde el paisaje de la memoria) de José Luis Amaro.

27. C. Riera prólogo a Gil de Biedma, J., *Las personas del verbo*. Barcelona, Círculo de Lectores. 1994. pág. 10.