

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 16 (2006)

Artikel: Prólogo Roger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
Autor: López Merino, Juan Miguel
Kapitel: 3.1.: Poesía
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840906>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

III. LA OBRA

III.1. POESÍA

La verdadera poesía no tiene nada en común con la «poesía».

E. M. Cioran

Del fondo o contenido de la poesía de Wolfe nos iremos ocupando paulatinamente al estudiar cada poemario. En lo que a la forma se refiere, en primer lugar salta a la vista su sobriedad retórica; característica que por sí sola dice bien poco, ya que toda la poesía de corte realista comparte en mayor o menor medida este rasgo. La diferencia reside en el hecho de que Wolfe haya llevado esa sobriedad hasta su extremo. Las repetidas palabras de Antonio Machado que afirman que «el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación de espíritu» parecen llevadas hasta sus últimas consecuencias en los poemas más intensos de Wolfe, que renuncian por completo al «lenguaje poético», a todo aquello que canónicamente lo caracteriza (métrica, rima, metáforas, selección léxica elevada, etc.). Pero una vez desechado ese lenguaje poético tradicional, a algún otro lenguaje hay que recurrir si se quiere seguir escribiendo. La poesía de Wolfe, vista así, no es exactamente antirretórica; más bien cabría decir que tiene su propia retórica¹⁵⁴. Esto, por supuesto, no tiene nada de nuevo. Todo poeta tiene –o debería tener– su propia retórica. Lo que hace único el caso de Wolfe

¹⁵⁴ «La eficacia de los poemas de Wolfe reside en un curioso sistema de recursos de estilo, aunque sería más exacto hablar de antisistema. Vuelve la espalda a todo el arsenal consabido, a todo el instrumental consagrado de la lírica.» Aurora Luque y Emilio Carrasco, «Notas a Roger Wolfe», *El invento (Antología poética)*, Málaga, Miguel Gómez, 2001, p. 9.

(y de los poetas que escriben desde poéticas próximas a la suya) es la suma de elementos antirretóricos, el cúmulo de –digámoslo así– *renuncias* a elementos estilísticos al uso. Si el último Antonio Machado, tal y como veíamos más arriba, creía estar lejos –y de hecho lo estaba– de la retórica convencional de su tiempo, todavía siguió escribiendo haciendo uso de la métrica, de la rima, del símbolo; si el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* se daba al versolibrismo e introducía en sus poemas elementos «antipoéticos», todavía conservaba el tono declamatorio y solemne; si los poetas del 50 creían escribir en la lengua viva, todavía estaban muy lejos de conseguir que sus poemas sonaran como posibles discursos reales; si los poetas de *la experiencia* cultivaron una poesía «escrita con cierto sentido común, sin excesivas extravagancias en el lenguaje»¹⁵⁵, todavía conservaron algunas extravagancias y consideraron como un rasgo fundamental de sus obras la métrica tradicional. Lo que distingue a la poesía de Wolfe es su radicalidad en el despojamiento, su falta de concesiones y su valentía para enfrentarse al poema sin ninguna de las viejas herramientas, viéndose por ello en la obligación de forjarse unas nuevas. Es lógico, pues, que esta poesía no parezca serlo¹⁵⁶, y eso es precisamente lo que Wolfe busca, que sus poemas no suenen a poesía, pero que lo sean. «El problema de los poetas –dice el propio Wolfe– es que se ponen “poéticos”. Y así escriben luego lo que escriben: poesía entre comillas.»¹⁵⁷

En palabras de Enrique Baena, la creación poética de Wolfe «no ha nacido de un esteta pero sí hay estética»¹⁵⁸. Pasemos a revisar los distintos niveles de expresión con el fin de intentar descubrir esa otra estética.

¹⁵⁵ Luis García Montero, *Ínsula*, n° 565, enero de 1994, p. 24.

¹⁵⁶ Hay quien piensa que, de hecho, no lo es. Valga como ejemplo la siguiente anécdota contada por Luis Antonio de Villena («Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999): «Era yo jurado de un premio al que había llegado como finalista el que sería luego el primer [sic] libro de Roger Wolfe, *Días perdidos en los transportes públicos*. El presidente de aquel jurado, Manuel Alvar –gran lingüista– me dijo muy bajito: “Este libro no es poesía”.»

¹⁵⁷ Roger Wolfe, Carta inédita, 21-V-2002.

¹⁵⁸ Enrique Baena, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, n° 593, mayo de 1996, p. 23.

Por causa de la antedicha sobriedad, es lógico que no destaquen los recursos formales de tipo gráfico o fónico con valor expresivo, salvo el componente rítmico, que –como se verá enseguida y en «Comentario del poema “La eternidad”»– a pesar de todo está presente.

Debido a que este tipo de poesía rompe abiertamente con los principios de la poesía moderna, los cuales casi toda la crítica suscribe todavía, parece natural que cause consternación. Es más, a la hora de decidir si su narratividad es «digna» de ser calificada como poesía o si resulta emotiva o de interés, la crítica o no ha querido o no ha sido capaz de definir las bases sobre las que ésta se erige. La crítica da por supuesto que las abstracciones con que respalda sus argumentos –por ejemplo, lo que significa «emoción», «interés» o hasta la misma «poesía»– son verdades absolutas ya dadas. Pero en realidad ni son universales ni están ya dadas. Lo que a estas alturas resulta innegable es que en la literatura occidental las ideas sobre la forma poética se han *relajado* considerablemente, sin detrimento alguno, a lo largo de los últimos veinticinco años.

Tal y como dijera Jean Cohen, «la poética parece ir retrasada en relación con la poesía»¹⁵⁹. Como ocurre cada vez que un autor o grupo de autores crea nuevas formas o disloca las existentes, no contamos con cuadros previos de una preceptiva aplicable a este modo de escribir poesía. Francisco López Estrada se topa con este mismo problema al estudiar, en *Métrica española del siglo XX*, los nuevos ritmos surgidos durante las vanguardias y la posguerra. Algunas de sus reflexiones son útiles para nuestros fines. Allí afirma que «el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora»¹⁶⁰; lo cual puede suscribirse al hablar de la poesía de Wolfe. O también: «El poeta se tapa con cera los oídos para no caer en el engaño de las sirenas del ritmo antiguo, y en donde estima que

¹⁵⁹ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984, p. 39.

¹⁶⁰ Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 18.

éstas no se oyen, establece el que cree ritmo nuevo sobre la línea inevitable del habla»¹⁶¹.

En cuanto al desajuste entre el tipo de poesía que se estudia y la preceptiva disponible, López de Estrada intenta subsanar las carencias creando nuevos términos para los nuevos fenómenos. El más importante de ellos es la llamada «línea poética»: «La base de esta nueva métrica [...] es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior, y propongo el nombre de *línea poética* para este uso si se quiere dejar el de *verso* para las modalidades precedentes»¹⁶².

Por otra parte, Amado Alonso –en su estudio sobre Neruda– plantea la especial entidad de estas unidades: «lo que aquí nos atrae es la constitución rítmica de sus versos libres, pues, aunque libres, no son, por lo general, prosa dividida caprichosamente en líneas cortas y largas. Los poetas mismos los llaman *versículos*, señalando con eso que, si bien no tienen estructura de verso, valen como sendas unidades rítmicas»¹⁶³. Al igual que en el caso de cualquier otro poeta que haya logrado escapar de la mecánica del verso tradicional, la versificación de Wolfe tiene su propia lógica; en ella no todo es libertad, del mismo modo que en el verso clásico no todo es ley. Por eso, al intentar acotarla, lo más que podemos hacer es señalar tendencias, nunca reglas.

La versificación de Wolfe se despoja de casi todos los apoyos rítmicos tradicionales, pero algo queda en ella que hace de cada poema una unidad rítmica. La línea poética por sí sola no es la unidad rítmica aislada que pretende ser el verso tradicional, sino que forma parte de la unidad mayor que es el poema. Cada línea suena antes y después de otras líneas junto a las que conforma su candencia y ritmo. En este sentido se puede comparar con la prosa, cuyo ritmo está condicionado por la sintaxis: el párrafo entero es una unidad rítmica, dividida en varios movimientos rítmicos menores correspondientes cada uno de ellos con una unidad sintáctica. Cabe

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 119-120.

¹⁶³ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 85-86.

decir, pues, que para analizar el ritmo de la poesía de Wolfe hay que atender al poema en su conjunto, al servicio del cual están todos los elementos que lo componen. Es difícil encontrar un verso (una línea) en los poemas de Wolfe que tenga valor en sí, que se pueda citar aislado; en su caso la cita tendría que ser un poema entero.

Wolfe, como cualquier versolibrista, devuelve el ritmo a sujeciones prosísticas (es decir, basadas más en la sintaxis) intentando escapar de la mecanización de los ritmos tradicionales, ya que éstos no le sirven para expresar lo que pretende. Pero el ritmo poético libre no es sin más el de la prosa, aunque parta de él. Se persigue así acercar el discurso al habla, aproximar el hallazgo poético al lenguaje conversacional. No se trata de echar mano de ciertos recursos coloquiales –como han hecho otros poetas ya– sino de escribir poemas que parezcan extractos de conversaciones reales, fragmentos verosímiles de habla.

Volvamos al concepto de línea poética de López Estrada con el fin de intentar penetrar en el meollo de la versificación de Wolfe. «La línea no es ni la medida limitada del verso, que así se señala en la impresión tipográfica, ni tampoco la continuidad del renglón de la página en prosa»¹⁶⁴. Para comprobar que esto es así tómese cualquier poema del autor, dispóngase en forma de prosa y léase en voz alta; después léase de nuevo el poema en su versión original. Se comprobará que, dispuestas en líneas poéticas, las palabras cobran un temple que en prosa no tienen; de algún modo cobran ritmo y sonoridad, se amansan, se espacian –pero sin dejar de fluir–, haciéndose por ello más intentas, más presentes. Por otra parte, en el caso de las líneas poéticas cortas, la disposición obedece a una presentación visual y la unidad rítmica es un cúmulo de varias de ellas. Estas líneas no pueden medirse con las cifras del verso porque su ritmo es elástico y visual.

La unidad rítmica definitoria de esta poesía se halla en la frase, el grupo fónico, como también ha señalado López Estrada hablando de otros poetas:

El grupo fónico reúne, en efecto, un número de sílabas, una distribución de acentos, y de su alineación resultan los pies métricos, pero también es fundamental considerar otra condición inherente al mismo: la

¹⁶⁴ Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 120.

armónica, de carácter melódico, que se establece por medio de la entonación en el curso de una intención expresiva; el juego de los grupos rítmico-semánticos en la constitución de las unidades melódicas de la lengua, que existe en cualquier manifestación del habla, se convierte en este caso en el elemento básico para determinar el ritmo poético de la poesía nueva.¹⁶⁵

Este modo de hacer poesía, en contra de lo que pueda parecer, no es ni descuidado ni arbitrario. Todos y cada uno de sus recursos métricos –en la medida en que se pueda seguir llamándolos así: métricos– están al servicio de un ritmo propio del lenguaje vivo; no por otra razón muchos de los poemas de Wolfe parecen fragmentos (escogidos) de conversación. (Y lo que nos interesa de estos fenómenos desde una perspectiva literaria no son sus valores meramente acústicos o lingüísticos, sino su expresividad y rendimiento estéticos.) No sorprende, por tanto, que esta versificación se cimiente en el control de los elementos clave de todo acto de habla, y no en los utensilios de la métrica tradicional. Wolfe, como ya se ha dicho, pretende que sus poemas no suenen a tales, y por tanto los compone basándose fundamentalmente en la línea de apoyos psicológico-semánticos, que toma entidad rítmica en los grupos fónicos que se suceden (los cuales poseen ya de por sí un sentido rítmico, de carácter melódico, por la entonación).

A esto habría que añadir el hecho de que los patrones rítmicos tradicionales de algún modo proceden del habla, del particular ritmo de fondo de cada lengua, y estos patrones, una vez reglados y fijados en la creación poética, vuelven a instalarse en ella de manera inconsciente.

Las modalidades rítmicas establecidas en el curso de la poesía española persisten, por razón de que forman parte de la compleja estructura rítmica de la lengua ordinaria; pero su uso poético no requiere ni la isometría ni una polimetría limitada en unidades o en estrofas libres.¹⁶⁶

Así, muchas líneas de la poesía de Wolfe nos recuerdan a las distintas modalidades del verso tradicional (especialmente aquellos con número impar de sílabas); pero esa *coincidencia* no es nunca premeditada, sino natural.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 207.

Wolfe abusa tanto de la sinafía¹⁶⁷ (véase «Comentario de “La eternidad”») como del encabalgamiento, sabedor de que eso acerca el ritmo a la prosa –y lo aleja por tanto de sonoridades acostumbradas– pero, a la vez, consiguiendo que las líneas, que los poemas enteros, suenen *a otra cosa*; o mejor dicho, que suenen a lo que los poemas rara vez suena: a verdadero lenguaje coloquial. Por supuesto esto no es un rasgo único en él; son muchos los poetas que han utilizado coloquialismos en su obra (aunque quizás no en tanta cantidad); lo que diferencia a Wolfe de esos otros poetas es que mientras aquellos por lo general se aferran en sus composiciones a la métrica clásica, tal vez para compensarlas por el uso del lenguaje coloquial (y evitar así que la desvinculación respecto a la idea tradicional de poema no sea total), él hace un uso casi exclusivo del lenguaje coloquial y a la vez desecha el uso sistemático de cualquier tipo de métrica conocida. El riesgo de afrontar la escritura de un poema desde una postura así es, por supuesto, arriesgadísima, y más renunciando también a todo irracionalismo (el irracionalismo poético, en cambio, casi siempre va de la mano del versolibrismo).

Por otra parte, si la obra de Wolfe se apoya en el lenguaje coloquial y nunca olvida la economía verbal, es lógico que en ella dominen los verbos y sustantivos frente a los adjetivos (de hecho no es difícil encontrar poemas sin uno solo). Wolfe parece estar de acuerdo con Ángel González en que «todo lo que no sea llamar a las

¹⁶⁷ Este mismo tipo de sinafía fue especialmente utilizado por Jorge Manrique –poeta de la predilección de Wolfe y en quien tal vez haya aprendido el recurso– en sus llamados «versos quebrados». Este fenómeno, junto con la compensación de versos, también frecuente en la poesía de Wolfe, era habitual hasta el siglo XVI y menos frecuente ya en el XVII. Ambos recursos suelen ir asociados al mayor o menor uso de composiciones estróficas formadas por la alternancia de versos cortos y largos, es decir, no isométricas. Cuando en el Romanticismo y en el Modernismo se recuperan las coplas de pie quebrado, vuelve a hacerse presente el uso tanto de la sinafía como de la compensación de versos. Estos mecanismos son de gran efectividad para los fines perseguidos en la poesía de Wolfe, ya que al establecer enlaces entre versos, por una parte disimulan la rima –generalmente asonante, las pocas veces que la hay– y por otra tienen un efecto similar al del endecasílabo.

cosas por su nombre es, en cierta medida, falsearlas»¹⁶⁸, y adjetivar es siempre un añadido que no se ajusta a esta opinión. Además está la fortísima tendencia a la brevedad y la elipsis, la tajante economía verbal: Wolfe nunca dice las cosas con dos palabras si puede decirlas –sin merma para sus fines– con una¹⁶⁹. De ahí su adjetivación escasa, y de ahí también los pocos adverbios y en cambio los muchos gerundios, ya que estos tienen parte de adverbio pero no pierden del todo su condición verbal. Cuando nos encontramos con adjetivos se trata poco menos que de adjetivos imprescindibles, obligados (y con los adverbios ocurre otro tanto de lo mismo), y saltan a la vista, están cargados de significado, se expanden, cumplen una función de peso.

Veamos más de cerca el poema «El vaso» (*Hablando de pintura con un ciego*) para ejemplificar lo dicho hasta ahora.

EL VASO

Siéntate
a la mesa.
Bebe un vaso
de agua. Saborea
cada trago.
Y piensa
en todo el tiempo

¹⁶⁸ Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 14.

¹⁶⁹ El siguiente poema de *El arte en la era del consumo* resulta paradigmático en este sentido:

YO TAMBIÉN QUISE SER VERLÉN

Llueve en la ciudad
como llora en mi corazón,
qué es esta languidez
que...
No, falso arranque.
Eso no es mío.
Empecemos otra vez:
Llueve.
Y vamos a dejarlo así,
que no está el horno para bollos.

que has perdido.
El que estás perdiendo.
El tiempo
que te queda por perder.

El estilo de Wolfe se muestra aquí pleno en la función denotativa. En estos versos no se da el menor lugar a equívocos: simplemente describen con parca nitidez una escena prácticamente carente de toda «acción». Pero de la estricta denotación de la simple escena emana de pronto una nube de asociaciones y contenidos que no somos capaces de capturar en conceptos, en menos y más precisas palabras que las que componen el poema. Este breve poema es un ejemplo perfecto de poesía puramente enunciativa en la que los vocablos son *símbolos de sí mismos*. En él se alcanza la expresión de lo inefable desde el más estricto lenguaje denotativo. Wolfe –como todos los realistas– alumbra el misterio desde «la realidad», es decir: 1) desde motivos o situaciones procedentes de la verdadera realidad social de un hombre de nuestro tiempo; y 2) desde una construcción del lenguaje que tiende al habla, que no distorsiona su uso vivo, real, auténtico. Pero según los cánones estéticos habituales, «el lenguaje literario se sitúa en una dirección que lo separa diametralmente de la lengua corriente, general; se instala en una línea que tiende a la individualidad»¹⁷⁰. La paradoja reside en el hecho de que el estilo de Wolfe se basa en aquello que tradicionalmente –y sobre todo en poesía– se considera antitético a todo estilo: precisamente la denostada lengua corriente.

La parquedad en el uso de tropos o figuras de tipo léxico-semántico llega al extremo de prescindir prácticamente por completo de la figuración metafórica, piedra angular de la lírica canónica. Esta poesía pretende ser puramente enunciativa, denotativa; su contenido aparece expresado de la forma más directa y referencial posible, quedando en ella poco lugar para los equívocos. En consecuencia, la figuración léxico-semántica del poema se caracteriza por su fácil decodificación, siempre fundamentada en criterios de relación lógica y racional. En estos poemas se habla *tal cual*, sin ambigüedades (Wolfe dice exactamente lo que quiere decir, y en eso ni más ni

¹⁷⁰ Valentín García Yebra, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1989, p. 48.

menos consiste el equilibrio, el ensamblaje perfecto entre una forma y un contenido determinados), sin pretensiones de expresar lo inefable, pero con todo conservando, introduciendo siempre –sabia y silenciosamente– un toque de magia, desgarró o alumbramiento.

En cuanto al modo de titular estos poemas –y poemarios–, más que el contenido del título importa la intención con que se titula; es decir, en lugar de la función referencial o informativa del título –que serviría como índice identificador del poema–, Wolfe prefiere su uso paródico e irónico. No hay mejor tarjeta de presentación para este tipo de poesía que tirar por la borda cualquier posible lastre de altisonancia o solemnidad al comienzo de cada poema.

Como resultado de todo lo dicho hasta ahora, cabe decir que la poesía de Wolfe emana de un discurso en verso consciente de la inanidad de todo verso, y que todo lo que dice es que nada hay que decir. Un discurso capaz de tocar en lo más hondo del corazón humano sin adoptar una pose seria y con una risotada como toda conclusión. Un discurso libre de la hegemonía del delirio y que se atreve, con descaro e irreverencia suficientes para ridiculizar todo Absoluto, a rebautizar el venerado Misterio y llamarlo Absurdo. Un tipo de poesía que carece –no por desconocimiento u olvido, sino por mera honestidad– de todo lo que hasta hoy se tenía por tal en castellano. Una poesía que consigue verdaderos desgarrones líricos con un puñado de palabras despojadas por completo de todo barniz y purpurina. Unos poemas que son tales sin que el autor recurra al oropel de los versos medidos o al de la rima, al juego del preciosismo verbal, al más manido maquillaje retórico, al epigonismo directo o velado, o a cualquier otra de las artimañas a las que los poetas nos tienen acostumbrados. Unos poemas contruidos con sartas de palabras que bien podrían ser pronunciadas en la vida real sin cambiar una sola coma. Un estilo que no viste o adorna, sino todo lo contrario: desnuda, le quita al discurso todo velo y toda máscara y lo presenta en crudo, sin cocinar y sin condimentos que varíen su verdadero sabor. Y finalmente, un estilo que lo que persigue a toda costa es comunicar *verdadera emoción*:

Lo que tiene que ser verdadero en un poema, en un texto literario, es la emoción que ese texto transmite o provoca. Cómo se consiga es otra cosa. Y no esto hablando de «trucos» ni de dar gato por liebre. Un buen lector sabe distinguir entre las murgas celestiales y la verdadera emoción. La cosa

es hundirte hasta la médula en lo que escribes, hacer la experiencia tuya aunque no lo sea, o aunque no lo fuera inicialmente. Al margen de que se puede escribir desde la perspectiva del frío espectador, y esos textos pueden dar muy buen resultado. Lo que tiene que ser tuyo es la mirada. En fin, para qué dar más explicaciones. Si tu alma está en lo que escribes, se nota. Salta. Atrapa. Golpea, reduce, transforma y –con un poco de suerte– humaniza al lector. (QF: 79-80)

Todos estos aspectos formales están al servicio de un fin último: una poesía que hable de *lo que ocurre*, de *lo que hay*, de lo que le pasa *de verdad* al hombre occidental de nuestro tiempo. Wolfe llama a esto «poesía relevante»¹⁷¹:

La poesía que desde hace siglos se escribe y se publica –en cualquier latitud o época histórica, da igual– no es otra cosa, con muy pocas excepciones, que paja, material de relleno y basura. Es posible que buena parte de ella esté convencionalmente bien escrita, y que alcance momentos de variable virtuosismo, belleza, pathos, maestría formal, hondo sentimiento e intensidad. En eso estamos de acuerdo, y hay poesía para todos los gustos; poesía para dar y vender. Pero el problema es que aunque pueda valer para un momento de apuro o una tarde de lluvia ocasional, se trata de una poesía fundamentalmente irrelevante. Es ilegible porque no tiene nada que ver con la vida real de nadie; porque, en definitiva, no viene a cuento. La poesía ha quedado reducida, en la imaginación popular, a los cuatro irrisorios tópicos de turno, reservados para bodas, bautizos, funerales y demás funciones sociales de mayor o menor solemnidad.

Nadie, excepto los poetas que la escriben y ciertos sectores del gremio académico, lee hoy poesía. Esto es un hecho irrefutable. Y nadie lo hace porque ni siquiera se le pasa por la cabeza que la poesía está literalmente en todas partes. El ciudadano corriente, lo que llamamos el ser humano «de a pie», vive momentos de poesía cada día de su vida; lo que ocurre es que no se da cuenta de ello, porque si en alguna improbable ocasión se detiene a pensar en la poesía es para considerarla poco menos que como una absurda cursilada para afeminados, débiles mentales y

¹⁷¹ No ha sido Wolfe el único que ha echado mano de este adjetivo para explicar cuál es la tara principal de la literatura actual; Germán Gullón (*Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 33) ha escrito recientemente: «el libro literario resulta cada vez más irrelevante, como opinamos los que creemos en el valor de la literatura entendida a modo de testimonio del existir humano».

ociosas gentes de mal vivir. Los poetas, a lo largo de los siglos, se han encargado de confirmar precisamente esa opinión.

El ser humano «de a pie» no sospecha que necesita la poesía para vivir; que de hecho consigue seguir adelante con esta interminable batalla de la vida gracias al espíritu de la poesía, que es lo que hace soportable en último término su existencia (¿qué son esos «buenos momentos nescafé» de los famosos anuncios televisivos, más que poesía?).

Lo que hace falta es una poesía relevante. Una poesía íntimamente relacionada con la vida real de cada ser humano; una poesía que «críe mono»; una poesía tan necesaria como ese cigarrillo, como ese primer café, como ese periódico de cada mañana. La gente no quiere paternalismos, ni pajas mentales, ni pedantería barata; quiere ver su propia vida reflejada en lo que lee. Si se le ofreciera una poesía que cumpliera ese sencillo requisito, no sólo conseguiríamos que se formaran colas delante de las librerías, sino quizá algo más, algo que tantos escritores afirman desear: la «humanización» de nuestros semejantes a través de la literatura. (OG: 36-37)

Para terminar, a esta larga cita habría que añadir esta otra, no tan extensa pero igual de clara:

La poesía es hallazgo. Es enseñarle al lector lo que ya sabía, pero que había olvidado que sabía, o que no era consciente de saber. Eso los más sesudos lo llaman «epifanía», que viene a ser algo así como descubrimiento, revelación. Pero esa revelación de la poesía no se produce, en mi opinión, a través de lo misterioso, lo esotérico o lo oscuro; se produce sencillamente como resultado de mirar las mismas cosas de siempre de una forma un poco diferente. Un buen poema puede y debe producir muchas reacciones en un lector, pero está muy bien que una de esas reacciones sea la de quien de pronto se dice: «Pues mira tú que nunca me lo había planteado, pero lo que dice este hombre es verdad.». También cabe otra reacción, que me parece igualmente positiva; la de quien se dice: «¡Pero si eso es precisamente lo que siempre he pensado yo!». Tanto en el primer caso como en el segundo, hay una complicidad en la revelación compartida que produce o desvela el texto, que genera un vínculo fortísimo entre el autor y el lector, y que contribuye, por decirlo de algún modo, a la humanización de ambos. Eso es muy bonito, me parece a mí. La poesía –el arte en general– es una forma superior de entretenimiento, basada fundamentalmente en la empatía.¹⁷²

¹⁷² Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n° 4, otoño de 2002, p. 34.

Comentario del poema «La eternidad»

LA ETERNIDAD

La luz exhala
un último suspiro
por el cielo.
Luego se amansa,
se aplasta,
se derrumba
y enmudece.

Enciendo
un cigarrillo
y me detengo
muy cerca
del cristal.

Un rostro
en la ventana
al otro lado
de la calle
me contempla.

Es un momento.

El tiempo suficiente
para abarcar
la eternidad.

Comenzamos a leer el poema, pronunciamos el primer verso y sentimos un reflejo en plena cara, una «luz» acentuada en el horizonte de la línea, un sol que destella en la lejanía. Y luego ese «exhala», esa «x» que parece lanzar los últimos rayos de luz y extenderlos mansamente por las dos últimas vocales de la palabra: «exhala».

Llegamos entonces a la última vocal y notamos que algo tira de nosotros, que algo nos empuja hacia abajo sin exigirnos la pausa versal, obligándonos en cambio a llevar a cabo una sinafia entre la última vocal del verso en el que estamos perdiendo el equilibrio y entre la primera sílaba –que empieza por vocal– del verso siguiente.

Esto se debe a que los dos versos no son sino un endecasílabo heroico partido cuyos dos acentos de mayor intensidad (2ª y 6ª sílabas), recaen, curiosamente, en vocal *u*: «La—luz—ex—ha—laun—úl—ti—mo—sus—pi—ro». Llegamos así frente a «último suspiro» *casi* sin pausa, sin interrupciones; nos situamos ante un campo de vocales dispuestas paralelamente de mayor a menor cerrazón (u—i—o, u—i—o) que nos dan de veras la sensación de ese último suspiro que no tarda en expandirse por el cielo del siguiente verso.

La luz exhala
un último suspiro
por el cielo.

Luego, tras la pausa versal (reforzada al coincidir con el final de la oración), que nos obliga a tomarnos el tiempo suficiente para visualizar mentalmente el ocaso, comienza el descenso del astro. «Luego se amansa» el último suspiro de luz; «se aplasta» bajo el peso de esas enormes seis vocales abiertas y bajo el de las abundantes nasales de los siguientes versos («amansa», «derrumba», «enmudece»); y «se derrumba», finalmente, y «enmudece», resonando el eco de la caída en el silencio de la pausa estrófica.

Luego se amansa,
se aplasta,
se derrumba
y enmudece.

Cuatro verbos que agilizan la caída pero que a la vez son refrenados por la brevedad de los versos y por esas comas que parecen peldaños de la escalera a la noche. También estos últimos versos son un endecasílabo, esta vez partido en tres: «sea—plas—ta—se—de—rrum—ba—yen—mu—de—ce»; y también en este caso uno de los acentos de mayor intensidad (6ª) cae en vocal *u*. Esta concentración de vocales cerradas, acentuadas o no («luz», «un último suspiro», «luego», «derrumba» y «enmudece»), parece querer retratar la incipiente penumbra del crepúsculo.

He aquí la crónica breve y pormenorizada, sobria y realista de una puesta de sol. Con esto ya hay poema, pero Wolfe va más allá de la mera contemplación y testificación de lo que ocurre y pasa a dejar

constancia también de lo que el yo poemático hace durante los exactos momentos en que acontece el ocaso. Con esto —entre otras cosas— el ocaso arriba descrito deja de ser El Ocaso en abstracto y se concretiza en un ocaso.

Enciendo
un cigarrillo
y me detengo
muy cerca
del cristal.

Esta estrofa hace las veces de transición entre la anterior y la siguiente. A simple vista parece que nada en ella llama la atención, pero si nos fijamos bien vemos que no tiene nada de arbitraria. «Enciendo / un cigarrillo / y me detengo» son una vez más tres versos muy breves que en realidad conforman un nuevo endecasílabo, dispuesto de manera que cause un efecto rítmico y visual más acorde con la intención del autor. En parte, el especial efecto rítmico transmitido se debe a que el endecasílabo es escindido exactamente allí donde se da sinalefa, tal y como ocurría en el caso de «la luz exhala / un último suspiro»; de manera que, al pasar a formar parte de distintos versos los componentes de las sinalefas, lo que aparece es una nueva sinafía que hace que las pausas versales pierdan fuerza. La lectura se convierte en un juego de constantes tensiones y distensiones, en un ágil vaivén de aceleraciones y ralenties, en una suerte de elástico jadeo que no llega nunca a perder del todo el aliento. La ralentización de la cadencia conseguida mediante la sucesión de versos muy cortos que se leen sin llegar a hacer las pausas versales propiamente dichas, pero al mismo tiempo sin perder su autonomía, les da a estas dos estrofas un *tempo* pausado y a la vez fluido, entrecortado pero regular, como si se tratase de la inhalación y exhalación de la respiración del hombre que protagoniza el poema.

En — cien — doun — ci — ga — rri — lloy — me — de — ten — go



¿Dónde se detiene? «muy cerca / del cristal» (versos que forman un heptasílabo que continúa con la cadencia anterior), desde donde contempla el edificio de enfrente. Estamos en el ecuador del poema, e intuimos que es así por el final en sílaba aguda, la cual parece hacer un pequeño alto en el camino antes de continuar y la cual a la vez nos deja en suspenso, a la expectativa, como si se tratara de dos puntos y nos exigiera tomar una intensa bocanada de aire antes de continuar con la respiración pausada. Enciende un cigarrillo –en contraposición al sol, que acaba de apagarse– y entonces ve a un semejante que le mira desde una ventana al otro lado de la calle, como si se tratara de sí mismo, como si fuese su reflejo.

Un rostro
en la ventana
al otro lado
de la calle
me contempla.

Estrofa que vamos a disponer aquí de este otro modo con el fin de intentar averiguar de dónde procede su cadencia:

Un rostro en la ventana
al otro lado de la calle
me contempla.

Dispuesta así resulta que tenemos un heptasílabo, un eneasílabo –que hace las veces de inciso explicativo de «la ventana» y que por lo tanto se lee sostenido– y finalmente un verso de cuatro sílabas que en realidad es la continuación del primero, con el que conforma un nuevo endecasílabo partido con el fin de mantener el sonsonete respiratorio de las estrofas precedentes.

Entonces acontece el milagro: el tiempo se detiene.

Es un momento.

Y el silencio. Frenazo en seco que nos pone el corazón en la boca. Y el silencio. «Es un momento». Nada más. «El tiempo suficiente». Aún no sabemos para qué pero podemos intuirlo. Tal vez el equilibrio del verso nos predisponga a ello. Se trata de un perfecto heptasílabo trocaico con los dos acentos de mayor intensidad sobre

sendos *ie*: el-tiem-po-su-fi-cien-te. Nos sosiega, nos serena este verso. Sólo así podemos encajar los dos últimos trallazos:

El tiempo suficiente
para abarcar
la eternidad.

El único tipo de eternidad: la temporal, la fugaz. «Para abarcar», ta-ta-ta-ta, «la eternidad», ta-ta-ta-ta. Dos series idénticas de cuatro sílabas (o cinco, si añadimos una porque acaban en aguda; tal y como ocurría en el caso de «cristal», que marcaba la mitad del poema) con la misma intensidad, sostenidas en lo alto y agarrándonos del cuello con su abundancia de vocales abiertas (a, e), sus dos acentos en final de verso y su contenido: «abarcar / la eternidad». Y otra vez el silencio que recorre, que rodea a todo el poema, los enormes espacios en blanco entre estrofa y estrofa, entre verso y verso.

III.1.1. La prehistoria (1982-1986): *Diecisiete poemas*

Wolfe publicó por primera vez poesía en 1985, en la revista alicantina *Alagaria-0* (los poemas allí aparecidos eran, en este orden, «Edenbridge», «El Sur» y «Cuerpos»); y al año siguiente, en la antología *Escrito en Alicante-Muestra de poesía joven*¹⁷³, fueron publicados «Noviembre», «A Orson Welles», «Dylan Thomas» e «Inventario». Todos estos poemas fueron incluidos poco después en su primer poemario¹⁷⁴.

¹⁷³ *Escrito en Alicante-Muestra de poesía joven*, Diputación Provincial de Alicante, 1986, pp. 185-189.

¹⁷⁴ «Noviembre» tiene una única variante: en el verso dos, donde decía «paupérrimos», luego diría «inmóviles». La nota biográfica allí incluida, aunque breve y sobria, no carece de interés ya que probablemente fuera escrita por el propio Wolfe, lo que la convertiría en su primera prosa publicada:

«Nace en 1962 en Westerham, condado de Kent, Inglaterra. Se traslada con su familia a Alicante cuando contaba con cuatro años. Desde entonces reside en esta ciudad, excepto largos intervalos en Inglaterra y

Diecisiete poemas –desde hace años imposible de encontrar– es publicado en Málaga en 1986 (el pie de imprenta es del 31 de diciembre) por «Angel Caffarena, en las ediciones de su imprenta Dardo, la antigua y famosa imprenta Sur, fundada por Prados y Altolaguirre en los años 20» (QF: 181). «El formato –señaló la crítica– es de una sobriedad meritoria¹⁷⁵». La edición constaba de 200 ejemplares numerados y apareció en «Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce», número 97 de la colección «Cuadernos del Sur». La presentación del poemario corrió a cargo de José Luis García Martín en la librería Ojanguren, de Oviedo, el 12 de febrero de 1987.

El libro, escrito en Inglaterra y España entre 1982 y 1985, originalmente se tituló *El Sur*, igual que uno de sus poemas, referencia tópica en la cultura inglesa de la que autores españoles como Cernuda también han hecho uso. El volumen inicialmente contaba con cuarenta poemas, pero a la hora de su publicación había quedado reducido a los diecisiete que le dan título. Se distribuyó con un encarte (una hoja A4 doblada) que contenía un poema de propina junto con unas consideraciones de José Luis García Martín sobre el libro.

Ya desde el título salta a la vista que el poemario es un homenaje a la figura de Dylan Thomas (el primer poemario de este galés se titula *Dieciocho poemas*), a su visión de mundo lúcidamente pesimista y alcoholizada, en ningún caso a su estilo¹⁷⁶. La obra, que

una temporada en Asturias, donde impartió clases de inglés en una academia de idiomas.

»Estudia la Educación Básica y el Bachiller con los jesuitas en Alicante, completándolos en el West Kent College of Further Education, en Tonbridge, Kent.

»No ha cursado estudios universitarios.

»En la actualidad reside en Campello dedicado a la enseñanza del inglés.»

¹⁷⁵ Antonio Álvarez, «17 poemas. Roger Wolfe», en *El Correo de Asturias* el 17-II-1987.

¹⁷⁶ «Fue en cierto modo un “homenaje” a Dylan Thomas, pero no formal, porque formalmente no tengo nada que ver con sus galimatías.» Entrevista de Miguel Munárriz, «Roger Wolfe: “Ahí fuera hay muchos

tiene una dedicatoria inicial a sus padres y otra final a Ramón Seva-Montiel¹⁷⁷ («poeta amigo y mentor perfecto»), se abre con una extensa cita de Louis-Ferdinand Céline, sacada del *Carnet du cuirassier Destouches*, en la que se viene a declarar «que si escribe es por echar fuera la profunda melancolía que, poética o no, le trastorna»¹⁷⁸.

En sus páginas conviven dos tendencias bastante diferenciadas¹⁷⁹: sobre todo en su primer tercio, una línea ensimismada, arraigada, contemplativa¹⁸⁰, descriptiva y con reminiscencias rurales; y más hacia la mitad y el final, una línea decididamente desarraigada y más urbana. En ocasiones los tonos llegan a ser opuestos: «contrasta el tono complaciente de los primeros poemas del libro (“Edenbrigde” o “El Sur”) con la virulenta desolación de textos como “Carne de botella” u “Hospital”»¹⁸¹.

Pero esta característica no es única de *Diecisiete poemas*, como se verá al estudiar los restantes poemarios y sus libros de prosa no ficcional. «Todo escritor tiene dos discursos (como mínimo) –dice el propio Wolfe–: el de guerra y el de paz» (HG: 26).

ciegos deseando hablar de pintura”», *La Nueva España*, 4-IX-1993, p. 36.

¹⁷⁷ Poeta afincado en San Juan de Alicante, ciudad en la que Wolfe pasó gran parte de su infancia y adolescencia. Autor de los libros de poesía *Febrero 99* (1974), *Furiosos y ovalados* (1982) y *Antología poética* (1996).

¹⁷⁸ Víctor García de la Concha, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC literario*, 9-VII-1993, p. 8.

¹⁷⁹ «Dos son las vertientes que pueden apreciarse en esta entrega: por un lado un tipo de poesía mucho más preciosista con la que se abre el libro –recuerdo ahora poemas como “Edenbridge”, “El Sur”, “A Orson Welles”, etc.– y por otro lado una poesía mucho más vital, una poesía de la existencia en la que se nota más la influencia de los grandes poetas americanos y franceses.» Eduardo Errasti, «Sobre el amor y el tiempo», *La Nueva España*, 5-IV-1987.

¹⁸⁰ «La contemplación estética del ambiente es una de sus mayores riquezas», Antonio Álvarez, *op. cit.*

¹⁸¹ José Luis Piquero, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

En las entregas inmediatamente posteriores desaparecerá casi por completo cualquier atisbo de arraigo a la vez que se hará cada vez más presente el tono que inauguraría en las letras españolas *Días perdidos en los transportes públicos*. A partir de ese momento –y hasta la publicación de *Enredado en el fango*, momento a partir del cual se aprecia un comienzo de posible equilibrio entre ambos discursos–, la primera línea («de paz») se atenuará –aunque sin desaparecer nunca del todo– a la vez que la segunda («de guerra») se acentuará.

El propio Wolfe ha reflexionado sobre este asunto:

Ese tono entre introspectivo y contemplativo, de sorda melancolía desgarrada, que subyace en mis primeros poemas, o esa obsesión por la muerte que yo mismo reconozco en lo que escribo, hunden sus raíces más profundas en Verlaine, en Eliot, en Shakespeare, en Donne y en los metafísicos ingleses, autores de los que me empapé en mi adolescencia, y que siguen ahí, por mucho que luego hayan podido oscilar en mi escala de valores. (OG: 13)

Tal y como luego será habitual en casi todos sus poemarios, *Diecisiete poemas* es «un libro formado por poemas independientes, en el que cada uno de ellos, lejos de pertenecer a un conjunto armónicamente entendido, responde a una experiencia diferente; en cada uno de los poemas Wolfe parte de temas aparentemente distintos»¹⁸². Pero aunque la existencia de las dos tendencias mencionadas parezca escindir el poemario, el conjunto resulta muy unitario debido al tono autobiográfico¹⁸³ que se respira en todas las piezas y también a que, aunque «aparentemente distintos», los temas que subyacen en el fondo de todas las composiciones (el paso del tiempo, el desamor, la soledad, el alcohol, la muerte) son fundamentalmente los mismos¹⁸⁴. Gran parte de los poemas son

¹⁸² Eduardo Errasti, *op. cit.*

¹⁸³ «Los poemas [...] poseen continuas referencias a la vivencia personal de su autor.» *Ibid.*

¹⁸⁴ «Todo el libro [...] gira en torno a unas obsesiones únicas, como son el amor (siempre al amor), el tiempo, sus recuerdos empañados por el alcohol (es precisamente esta concepción del poema como “maldito” lo

monólogos de un personaje poético que a menudo contempla o rememora lugares («Edenbridge», «El Sur», «Westerham», «Westerham 2», u «Hospital») o que –menos a menudo– recuerda o convoca a escritores («Dylan Thomas»¹⁸⁵) o a cineastas («Orson Welles»); pero siempre de un modo *estático*, más reflexivo que narrativo, quedando así el conjunto inserto «dentro de la gran tradición inglesa de la poesía meditativa, del monólogo dramático. La estela que florece en Robert Browning, Wordsworth, Eliot, Auden, etc. y entre nosotros culmina en Luis Cernuda (un poeta inglés nacido en Sevilla) y más recientemente en Jaime Gil de Biedma»¹⁸⁶.

En otro sentido de cosas, la obra cuenta con otra notable dicotomía (y tal y como se verá al estudiar el resto de publicaciones y la visión de mundo del autor, la multiplicidad de registros y la simultaneidad de elementos opuestos son una constante a lo largo de toda su obra). Como ha dicho José Luis Piquero, este libro es una «simbiosis de la mejor poesía inglesa y española»¹⁸⁷. Y quizás habría que añadir también de la poesía francesa simbolista: de hecho el propio Piquero en otra ocasión ha afirmado que el libro «ostenta una poética simbolista, fuertemente literaturizada, que deriva en algunos momentos hacia un convulso expresionismo»¹⁸⁸. Ese expresionismo, perteneciente a su línea desarraigada, recuerda en ocasiones a una mezcla de Quevedo con Baudelaire («Cubierto el corazón de sabañones / y perpetuo en sus gestos el desprecio»), a veces a Blas de Otero («arrebataudamente estentóreo») y otras a Vallejo («Aquí vejez te custodia, su senil / pezuña inquieta ráspate la boca. / Días fríos que la lluvia envuelve / lacerando aullidos alma adentro»),

que conecta más directamente a éste con la poesía Beat americana y los de aquella generación).» *Ibid.*

¹⁸⁵ «El poema a D. Thomas, uno de los mejores del libro, es una lograda repentización del mundo moral del poeta galés realizada con una economía de medios admirable: el fulgor de lo breve.» Antonio Álvarez, *op. cit.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ José Luis Piquero, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32.

¹⁸⁸ *Id.*, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

todos ellos autores abiertamente admirados por Wolfe. Pero si afinamos la vista podemos llegar a entrever que estas dos dicotomías están estrechamente relacionadas entre sí: la línea arraigada, contemplativa y de tintes rurales estaría emparentada con la vertiente inglesa¹⁸⁹ (y, como ya se ha dicho, con autores españoles afines a ella como Cernuda y Biedma), en tanto que la línea convulsa, desarraigada y urbana lo estaría con el expresionismo hispano. El elemento restante, el simbolismo francés (y por derivación de él ciertos retazos de nuestro modernismo, como demuestra el poema «Ennui»¹⁹⁰, homenaje formal *sui generis* a Rubén Darío) está presente en todas las composiciones, independientemente de su afiliación a una u otra de las mencionadas líneas.

Siguiendo de algún modo con este tema cabe citar las siguientes palabras de Enrique Bueres:

Roger Wolfe renuncia a la lengua, pero no a la tradición poética inglesa. De allí su tono, tan distinto y tan distante de lo que se hace entre nosotros; y de ahí que, de entre los poetas españoles, sólo Luis Cernuda, el Cernuda del exilio que tanto debía a autores como Browning o Eliot, encuentre algún eco en algún poema. Por eso, como ha apuntado García Martín, lo más innovador es que las influencias que se aprecian en su obra sean distintas de las de otros poetas jóvenes contemporáneos suyos como Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero o Blanca Andreu. Su estilo es menos barroco, más seco, más emparentado con la literatura inglesa. «No hay aquí las lentejuelas y disfraces de un culturalismo de guardarropía, ni tampoco la asepsia de cierta poesía neopurista, sino únicamente la desnuda tragedia de quien bebe o escribe para olvidar que lleva –como llevamos todos– la muerte en el alma.»¹⁹¹

Las muchas diferencias existentes entre este primer poemario y todos los que vendrían después del autor, no se deben tanto a los

¹⁸⁹ «El paisaje (la campiña inglesa, ciudades pequeñas y grises...) se erige en correlato de un estado de ánimo y a la vez se relaciona con un contexto literario y artístico (Shakespeare, Dylan Thomas)». José Luis Piquero, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁰ El título de este poema viene a significar algo así como «aburrimiento metafísico», elemento después omnipresente en toda la obra de Wolfe.

¹⁹¹ Enrique Bueres, «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», en *Hojas Universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23.

temas tratados –«lo que cuenta un escritor es siempre lo mismo» (QF: 86)– como a la forma de tratarlos. Ya se ha comentado que el tono de estos poemas es más descriptivo que narrativo, al contrario de lo que ocurrirá a partir de *Días perdidos en los transportes públicos*. Pero eso no es todo: si aquí se respira –ante todo– una atmósfera de tristeza (más de dos tercios de los poemas contienen la palabra *triste* o alguno de sus derivados) y de pérdida, en libros posteriores esa tristeza casi desaparecerá por completo (sobre todo en libros como *Arde Babilonia*, quizás el máximo exponente de esta tendencia «opuesta» a *Diecisiete poemas*) solapada o sofocada por un elemento como la rabia; y la sensación de *pérdida* –y el consiguiente tono más o menos elegíaco que eso suele conferir a los poemas (aunque *Diecisiete poemas* no es exactamente elegíaco, como se comentará después)– es sustituida por un elemento muy distinto: el tono crítico. Ambos cambios son fácilmente explicables, desenlace lógico en un autor como Wolfe: la tristeza, la decepción, en lugar de derivar en resignación se torna en rebeldía, en odio; y la sensación de *pérdida* no desencadenará un perpetuo y frustrado volver la vista atrás queriendo recuperar con palabras la magia de lo perdido, sino un audaz –y muchas veces enfurecido– mirar al presente para inquirir por las causas de esa pérdida continua que es toda vida humana. En resumidas cuentas, el cambio entre esta primera obra y todas las demás publicadas hasta la fecha por Wolfe, se podría formular así: una desesperada y humorística reacción¹⁹² contra la pena. Se trata de un intento de conferir valor a aquello que ya no lo tiene precisamente mediante la arremetida contra ello; un seguir en movimiento cuando ya se han perdido todos los móviles; un ir de dentro hacia fuera, de la pena a la carcajada, de la pesadez a la agilidad, de la melancolía a la

¹⁹² Las siguientes declaraciones, recogidas en una entrevista realizada exactamente durante el periodo de transición de una poética a otra, son bastante esclarecedoras a este respecto: «“Yo quiero hablar sobre una serie de cosas que están pasando ahora mismo a mi alrededor. El mundo está en un auténtico desvarío. Me preocupa el hambre, el control que los poderes estatales ejercen sobre el ciudadano. Pienso que la poesía debe ser un arma y, últimamente, noto que en la creación literaria me estoy volviendo bastante violento.”» (Pilar Rubiera, «Roger Wolfe: “Me siento orgulloso de la tradición literaria de mi país”», *La Nueva España*, 4-III-1987.)

violencia, del lamento al exabrupto y a la risa, de la oración a la blasfemia, del adjetivo al sustantivo, de la oda al insulto. Este recuento, por supuesto, perfila sólo una tendencia, y no una realización completa en cada poemario o poema posteriores. Pocos poemas de los más extremados del segundo Wolfe contienen todos los elementos o virajes mencionados, y en cambio muchos de los menos *duros* conservan el tono fundamentalmente ensimismado y triste del primer Wolfe.

Salvando las distancias, cabe comparar el viraje de la lírica wolfiana con el cambio que hubo en la obra de Blas de Otero: un ir de dentro hacia fuera provocado por lo que podríamos llamar *la muerte en alma*. En ambos autores el componente desequilibrante fue el pensamiento existencialista. Ya habrá tiempo de hablar de este rasgo wolfiano en otros capítulos; baste ahora con señalar que el poema «La morte dans l'ame», uno de los últimos poemas de este libro, se titula igual que uno de los volúmenes de la trilogía *Los caminos de la libertad* de Jean Paul Sartre.

Es más, *Diecisiete poemas*, aunque aparentemente tan alejado de toda la producción posterior de su autor, en realidad contiene el germen de los elementos más característicos de la voz que se desarrollaría después. En sus páginas se encuentran plantadas las semillas (y precisamente por el hecho de ser todavía semillas, no siempre detectables a primera vista) de todo lo que irá creciendo a partir de *Días perdidos en los transportes públicos*. Aunque muy someramente, Víctor García de la Concha ya ha señalado este hecho: «Aunque no faltaban atisbos de la expresión realista actual, el tono general se mantenía en una tesitura cercana [...] a la del Cernuda de posguerra»¹⁹³. Tal vez el único elemento –de lo que luego caracterizará a Wolfe– no presente en este libro sea el humor. En cambio sí encontramos claros ejemplos de agilidad discursiva, próxima ya a la rotunda narratividad posterior, en poemas como «A Orson Wells» y «Dylan Thomas», no por casualidad los dos poemas del libro más alejados de la métrica tradicional y también los únicos formados por una sola oración. Y encontramos también indicios de la posterior violencia –o «demencia controlada», como se dice en uno de los poemas–, a veces abiertamente declarada («el odio obsesivo de tu alma») y otras latente en ciertas imágenes ampulosas («sangrante

¹⁹³ Víctor García de la Concha, *ABC literario*, 9-VII-1993.

ojo», «por la noche botellas demenciales / irrumpen resollando lengüetazos», «noche febril de búsqueda sin norte / donde bulle la fiebre de los sexos») o en el uso del hipérbaton y de construcciones sintácticas convulsas:

Allá estás seguro (no obstante al principio
ser siempre lo peor) todo habrá de comenzar
de nuevo, otra aurora [...]

Aunque la atmósfera predominante del libro esté cargada de la ya mencionada sensación de *pérdida*, el conjunto no es exactamente elegíaco. Así lo demuestran la práctica inexistencia de poemas en pretérito y el predominio del presente de indicativo. Salvo algún atisbo de vuelta atrás en el tiempo en poemas como «Westerham», «Westerham 2» o «Batiendo carne» (pero incluso en estos casos no encontramos nostalgia propiamente dicha, ya que en ellos el recuerdo no idealiza acontecimientos pasados sino que los lamenta), el libro está afincado en la inmanencia, no sale del aquí y del ahora. La atmósfera resultante es de pérdida desmemoriada o de nostalgia sin pasado.

Por otra parte, el predominio de la segunda persona del singular tan característico del libro es un elemento que no volverá a hacer acto de presencia en la poesía de Wolfe, salvo en algún caso aislado (sobre todo en *Hablando de pintura con un ciego*) alejado ya del modelo cernudiano y, en cambio, próximo al uso que de este recurso hizo Raymond Carver.

La selección léxica juega un papel importante en el libro. Hay una serie de palabras recurrentes que a fuerza de ser repetidas cobran un especial significado que por sí solas no tienen y el cual se expande por versos y poemas enteros tiñéndolos de un color uniforme. Éste es el elemento simbolista. Algunos de esos vocablos son: *triste* y sus derivados, *lluvia*, *cuerpo* (clara influencia de Cernuda), *umbral*, *carne*, *noche*, *botella*, *calendario* o *tropel* (tomada directamente de Rubén Darío). A este respecto resultan muy interesantes las siguientes palabras de Wolfe leídas durante la presentación del libro:

Cada creador tiene una serie de palabras o giros a los que profesa un especial cariño, y que de alguna manera se repiten con mayor o menor frecuencia a lo largo de su obra. Yo también soy un poco fetichista del lenguaje, y entre esas palabras-fetichismo a que he aludido está precisamente la

que da título a los poemas que acabo de mencionar y que ahora leeré [se refiere a «Umbrales» y a «Umbrales 2»]. Umbrales. Bien. Hablo de «umbrales». Son los umbrales de la realidad o de la irrealidad, los umbrales de la percepción, los umbrales –algo más prosaicos tal vez– de una borrachera, los umbrales del sueño o el insomnio, los umbrales del misterio, de la fábula, del inconsciente, de los días, del tiempo. Se trata de pasillos, de penumbras, de las ruinas, el odio o el olvido.¹⁹⁴

En el libro, sobre todo en su primera mitad, se respira cierto aire culturalista –propio de gran parte de la poesía española de los años ochenta–, siempre moderado y, curiosamente, nunca referente a lo hispano sino a lo anglosajón (Shakespeare, Orson Welles, «el Sur», la campaña inglesa o la propia Inglaterra, Dylan Thomas, Lawrence Durrell) y a lo francés (Céline, Verlaine, Sartre). Los poemarios inmediatamente posteriores conservarán esta característica pero con un cambio importante (del que se hablará con más detalle al ocuparnos de ellos): lo que aquí es un culturalismo más o menos al uso, más o menos común a un grupo de poetas coetáneos, en las siguientes entregas será algo completamente personal.

Los poemas de este libro son, casi siempre, quevedescamente densos, están muy adjetivados y tienen ritmos en ocasiones tal vez demasiado cadenciosos, por lo general uniformes y casi siempre secos, cortantes, rotundos. La abundancia de palabras especialmente sonoras y de cuatro o más sílabas es notoria. Este elemento salta a la vista sobre todo en el obsesivo uso de adjetivos largos, muy expresivos y en casi todos los casos epatantes¹⁹⁵, y además en ocasiones acompañados por adverbios de longitud considerable («arrebataudamente estentóreo» «perfectamente erguidas», «pueril eternamente»). Las siguientes palabras de Wolfe, seguramente escritas pensando no precisamente en este poemario, resultan muy explicativas a este respecto:

¹⁹⁴ Del texto leído por Wolfe el 12-II-1987 en la librería Ojanguren de Oviedo con motivo de la presentación de *Diecisiete poemas*.

¹⁹⁵ He aquí algunos de ellos: amoratado, amedrentado, prematuro, sempiterno, shakespereano, monótono, impertérito, fabuloso, tristísimo, anárquico, atestado, enmaromado, enigmático, boquirroto, inanimado, tumefacto, amortajado, entumecido y decapitado.

Adverbios y adjetivos cumplen muchas veces un papel meramente prosódico. Puede que apenas nos fijemos en su significado, pero notamos su ausencia si faltan. Son los contrafuertes del ritmo. (OG: 50)

En lo que a la métrica se refiere, este primer poemario también está más cerca de la «tradición poética» de lo que luego lo estará ninguna de sus siguientes entregas¹⁹⁶. Seis de sus poemas –es decir, más de un tercio– son sonetos blancos (cierto que en casi todos los casos con uno o más versos que rompen con el esquema endecasílabo y/o con su acentuación más canónica) y de los restantes la mayoría de ellos están plagados de endecasílabos y, en menor medida, de eneasílabos y alejandrinos. Este aspecto –entre otros– resultará bastante esclarecedor a la hora de explicar por qué la métrica propiamente wolfiana –esto es, la posterior a este debut–, aunque alejada de cualquier patrón rítmico conocido en nuestras letras, cuenta con una *musicalidad* que no pasa desapercibida.

¹⁹⁶ «Yo hice en gran medida mi “aprendizaje poético” sobre la base del endecasílabo; de hecho, los escribo, aún hoy, “de oído”. Mi primer libro [...] contiene bastantes “sonetos blancos”. Trabajé mucho la forma, en esa 1ª época, y el soneto sin rima y el endecasílabo. Luego progresé definitivamente hacia el verso libre –que es el verso más difícil que hay, aunque muchos opinen lo contrario; hacerlo bien, quiero decir, es jodidísimo– y no miré atrás. Lo que ocurre es que hay que tener cuidado porque si te haces mucho a esa forma luego ya te digo que los endecasílabos te acaban saliendo, aun años después, de oído y sin querer, y eso es jodido porque luego tienes que andar quebrando versos semi artificialmente y a veces el ritmo se puede hacer demasiado cabrón y machacón, demasiado poco suelto, y ése es un fallo que si miras bien mis poemas verás que a veces tengo yo: un sonsonete rítmico, una especie de cadencia cacofónica chungueta con la que hay que tener cuidado. Si te despista la *música* se te convierte en *musiquilla* y vas jodido. Yo tengo el ritmo metido en la chola y el esqueleto desde que empecé a escribir, sobre todo por sobredosis de Rubén Darío y por ejemplo los sonetos de Blas de Otero –que junto con los de Quevedo y los de Miguel Hernández son los mejores de la historia de la literatura española– y a veces me jode un poco tanto ritmo, tanta caña; si te pasas, te enrancia un poema cagando leches cortadas.» (Roger Wolfe, Carta inédita, 7-VI-1996)

Para terminar, un poema inédito del autor hablando del modo y ritmo de composición de este libro primero, tan distintos a los adquiridos años después:

SIÉNTATE Y ESPERA

Volver a los inicios.
Volver a escribir algún poema
cuando algún poema venga,
y nada más.
Leer, quizás, un poco.
Pasear.
Mirar por la ventana.
Fumar.
Ensimismarse.
Volver a los inicios.
Sentarse. Sentarse
y esperar.

III.1.2. La fundación y la plenitud (1987-1992): *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego*

Historia de los textos

Remontémonos a los últimos años ochenta y a los primeros noventa con el fin de acercarnos a la gestación y redacción primero de *Días perdidos en los transportes públicos* y después de *Hablando de pintura con un ciego*.

Wolfe empieza a redactar los primeros poemas de *Días perdidos en los transportes públicos* en 1988.

En Oviedo, en un apartamento de la calle Martínez Marino, escribí los primeros poemas de *Días perdidos* en el 88. Recuerdo que yo mismo me di cuenta de que algo nuevo estaba pasando, que eran poemas completamente diferentes a lo que yo hasta entonces había escrito, que es lo que está recogido en *Diecisiete poemas*. Ese primer libro lo escribí entre el 82 y el 85. Yo por aquel entonces no escribía tanto como ahora, no tenía la grafomanía que tengo ahora. [...] No me había «profesionalizado», todavía no existía esa necesidad de escribir a todas horas. Y, por supuesto, no había empezado con la prosa. Pero con *Días perdidos* la cosa ya cambió, porque me di cuenta de que aquello era distinto y entonces me vino una racha.

Recuerdo cuando escribí el primer poema de ese libro, que yo lo llamo «El poema de Elvira y la farmacia», y que finalmente no se incluyó en el libro. Empezaba hablando de una tal Elvira a la que me había encontrado en la puerta de una farmacia en estado un poco sospechoso, como si estuviera «de mono», una tipa a la que conocía de otro barrio en el que yo había vivido en Oviedo. Entonces escribí un poema que empezaba diciendo eso: «Me he encontrado a Elvira en la puerta de la farmacia». Y cuando escribí eso me di cuenta de que aquello era diferente. Sí, recuerdo que con ese poema y con el que luego finalmente aparece el primero, el de Manolo [«Te levantas de la cama y es la guerra»], me di cuenta de que me había topado con algo, que había tropezado con una veta inesperada.¹⁹⁷

Por aquellas misma fechas Wolfe también empieza a leer a Charles Bukowski, aunque no su poesía. La influencia de este autor en parte de la obra de Wolfe es patente –y así lo ha señalado él mismo con todo detalle en alguna ocasión (QF: 24-25)–, pero en *Días perdidos en los transportes públicos* y en *Hablando de pintura de pintura con un ciego* –y por supuesto en *Diecisiete poemas*– esa influencia no es visible todavía en las proporciones en que se encuentra en poemarios posteriores (sobre todo en *Arde Babilonia*, en *Mensajes en botellas rotas* y en *Cinco años de cama*, no así ya en *El arte en la era del consumo*). Aunque la crítica, al encarar estos dos libros, se apresurara a emparentar a Wolfe con Charles Bukowski, lo cierto es que en ellos no existe todavía una influencia directa y en cambio sí unas fuentes comunes a los dos escritores: Blaise Cendrars, Williams Carlos Williams y William Saroyan. A estos nombres habría que añadir otra vía de influencia bukowskiana indirecta, la poesía de Raymond Carver, al que Wolfe sí había leído ya.

La influencia de Williams Carlos Williams, más visible en estos primeros libros, es evidente en la capacidad para hacer que –mediante una radical claridad y desnudez de imágenes– lo ordinario parezca extraordinario, tal y como puede comprobarse en numerosos poemas de aire estático –como de bodegón o naturaleza muerta– y de tono ensimismado¹⁹⁸. A este respecto resulta significativo señalar que

¹⁹⁷ Entrevista inédita a Wolfe del autor.

¹⁹⁸ El ejemplo más claro es «Nada de particular» (*Días perdidos en los transportes públicos*, p. 42), en el que se hace referencia expresa a uno de los poemas de Williams y cuyos versos «no hay ideas / sino en las

una de las primeras reseñas de este poemario se titulara, curiosamente, «El vértigo de lo cotidiano»¹⁹⁹.

Y Blaise Cendrars es considerado por Wolfe «uno de los grandes» (QF: 30). En *Arde Babilonia* Wolfe incluye un poema titulado precisamente «Blaise Cendrars» en el que dice de su poesía: «Versos que saltan / como pedruscos de oro puro / de las páginas / iluminando con su veta / de fiera luz / estas tinieblas». La poesía de Cendrars –en palabras de Octavio Paz– «se sirve de un método de composición que no es otro que el del relato. Un relato entrecortado, con idas y venidas, anticipaciones, interrupciones, digresiones y enlaces imprevistos. Los poemas de Cendrars están más cerca del cine que de la pintura, más del montaje que del *collage*. Pero Cendrars no hubiera podido utilizar esta técnica cinematográfica si no se hubiese servido del *lenguaje hablado* como instrumento de convocación de rimas, imágenes, episodios, sucedidos y sensaciones. Cendrars no canta: cuenta.»²⁰⁰ Salvo Josu Montero en una temprana reseña de este libro, la crítica no ha sabido ver la importancia de este autor en la obra de Wolfe: «Wolfe apunta a un Cendrars más sedentario y nocturno pero socarrón, vital, optimista y enemigo declarado de la literatura demasiado literaria»²⁰¹.

El propio Wolfe ha escrito lo siguiente sobre él:

Ese estilo rápido, nervioso, eléctrico y un poco dislocado que caracteriza muchas de las páginas que prefiero de mi propia obra en prosa se lo debo a Blaise Cendrars, al que devoré casi por completo entre los dieciocho y los veinte años y del que puedo decir, sin exagerar, que en buena media me enseñó a escribir. (OG: 13)

Es una pena que parezca estar tan olvidado. Abrió caminos, además. Tanto en prosa como en poesía rompió moldes, creó todo un estilo nuevo de escritura. Luego llegó gente como Apollinaire y se colgó las medallas. Cendrars estaba demasiado ocupado viviendo, viajando y dándole a la tecla como para perder el tiempo inscribiendo su nombre en el libro de la

cosas» reproducen la famosa frase “no ideas but in things”, síntesis de lo que fue uno de los puntales del credo poético del primer Williams.

¹⁹⁹ José Alberto Santiago, *El Sol*, suplemento «Los Libros del Sol», 21-II-1992, p. 7.

²⁰⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 173.

²⁰¹ Josu Montero, «Poesía poco poética», *Egin*, 22-XI-1992, p. 28.

Inmortalidad. Su influencia en los Estados Unidos ha sido mucho mayor, curiosamente, que en Europa (los beat, sin ir más lejos, le deben mucho a Cendrars). (QF: 31)

También lee entonces Wolfe *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca. Si hay algún poeta español contemporáneo cuya obra tuvo bastante que ver en el viraje que existe entre el primer y el segundo poemarios de Wolfe, ese poeta es el segundo Luis Alberto: «recuerdo la idea que yo tenía de Cuenca entonces, de lo que en realidad había sido antes, y cuando leí “La malcasada” me quedé petrificado²⁰²».

En 1989 es incluido en la antología *Tres poetas*²⁰³, que recoge once poemas suyos: tres pertenecientes a *Diecisiete poemas*²⁰⁴, uno que no está incluido en ningún poemario («Hasting»²⁰⁵, escrito en Inglaterra a finales de febrero de 1988) y siete que después formarán parte de *Días perdidos en los transportes públicos*²⁰⁶. Esos siete poemas aparecen allí sin título –luego les fue añadido– y son

²⁰² Entrevista inédita a Wolfe del autor.

²⁰³ *Tres poetas*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1989, pp. 17-29.

²⁰⁴ «Edenbridge», «Dylan Thomas» y «A Orson Welles».

²⁰⁵ Tal vez su exclusión se deba a que, aunque estilísticamente cercano a los demás poemas escritos a lo largo de ese año, todavía mantiene el tono entre declamatorio y elegíaco que había en gran parte de *Diecisiete poemas*. El poema dice así:

HASTINGS

In memoriam Delmore Schwartz (1913-1966)

Sórdidos hoteles
de los que –te gusta imaginar–
leerás en cualquier parte un día
que en ellos murió olvidado algún poeta
–sin duda de ésos que prefieres–
sublime y desahuciado.

²⁰⁶ «Te levantas de la cama y es la guerra», «Phoenix, Asturias, 1988», «Llámame», «Algo arde, pero no soy yo», «Debate sobre el estado de la cuestión», «En blanco y negro» y «La tortura, viejo y literario género».

prácticamente los primeros del libro. Por aquel entonces el sistema de escritura era otro. Después, en muchos casos, el título llegó a convertirse en una parte fundamental del poema²⁰⁷.

Desde octubre de 1989 y hasta marzo de 1990, Wolfe reside en Inglaterra, donde prácticamente termina *Días perdidos en los transportes públicos*²⁰⁸. De vuelta en Asturias, presenta el libro al premio Anthopos y –siguiendo la misma línea– comienza a escribir los primeros poemas de lo que luego sería su siguiente libro. En noviembre de ese año, mucho antes de que *Días perdidos en los transportes públicos* fuese editado, publica en *La Voz de Asturias* «Seguro que a Eliot no le pasaban estas cosas», poema perteneciente a *Hablando de pintura con un ciego*; y en 1991, en el Ateneo Obrero de Gijón, la *plaque* titulada *Máquina de sueños*, adelanto de ese mismo libro²⁰⁹.

A principios de 1992 *Días perdidos en los transportes públicos* gana, *ex aequo* con *La tumba etrusca* de José Carlos Llop, el premio de poesía de la editorial Anthopos de 1991. «El jurado destacó como mérito de la obra [...] “la viveza coloquial y el riesgo asumido por el autor en la construcción de un lenguaje tan personal

²⁰⁷ Cuando el poema wolfiano parte del título se convierte de algún modo en artefacto y se aproxima al aforismo en forma de poema. En esos casos lo que *viene* es una idea sugerida en forma de título, a modo de semilla de la cual brota el resto. El título y el poema como dos espejos que se reflejan entre sí. Hay poemas que sólo cobran todo su sentido con el título, poemas de los que cuando se lee primeramente el título no se les encuentra demasiado sentido hasta que se llega al final y uno se da cuenta de que vuelve a engancharse con el principio y a explicarlo. En otras ocasiones el primer verso es el título. La influencia de Saroyan y de Bukowski en este modo de titular los poemas –y también libros enteros– es bastante clara.

²⁰⁸ «Empecé *Días perdidos* en el 88 y para el 90 ya lo cerré», en la entrevista de Jaime Priede «Roger Wolfe: “En este país hay demasiados escritores”», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

²⁰⁹ *Máquina de sueños* incluía los poemas «Levante», «Arqueología emocional», «Algo de lo más extraño», «Poesía», «Si alguien te pregunta alguna vez, puedes responder por mí», «Amparo», «El peso», «El hombre de acción», «A ver», «Enfermo», «La pura verdad» y «El vaso».

como atrevido”.)»²¹⁰ El premio se falla en enero de 1992 y el libro es publicado casi a la par –«me pasé las primeras semanas del año corrigiendo pruebas de *Días perdidos*» (TM: 69)–, en total unos dos años después de terminado. A todo esto tiene lugar en Barcelona la presentación del libro, a la que Wolfe no puede asistir.

En una entrevista de aquellos días Wolfe dice: «Tengo [...] un libro de poemas, que no es que esté acabado, porque yo no escribo libros cíclicos, de ésos que empiezan y acaban, sino que me limito a ir echando cosas dentro hasta que hay suficiente papel para justificar la publicación de un libro más o menos estándar, un libro de poemas que se llama *Fasbinda se ha ido*»²¹¹. Ese título provisional de *Hablando de pintura con un ciego* también lo sería del último poema del libro en su edición *princeps*. «Fasbinda» es una castellanización del apellido del actor y director de cine alemán Rainer Werner Fassbinder, por el cual Wolfe siente auténtica devoción y al que después dedicará el poema «Los ojos de Fassbinder» en *Arde Babilonia*.

En mayo de 1992 publica en la revista *Archione* cuatro poemas²¹² incluidos luego todos ellos hacia el final de *Hablando de pintura con un ciego*, por lo que cabe suponer –si tenemos en cuenta que Wolfe no ordena los poemas de sus libros, sino que los reproduce en orden cronológico de escritura– que para entonces el libro ya estaba listo. Además, a finales de ese mismo año, Wolfe escribe refiriéndose a este tercer poemario: «empaqueté [hacia la mitad de año] otro libro de poemas, y lo envié por ahí [...], me lo aceptaron en seguida, y debe de estar a punto ya» (TM: 72).

Finalmente el poemario se publica en la primavera de 1993, algo más de un año después de estar acabado. Aunque por motivos editoriales figure el año 1992 en el registro del ISBN y en el pie de imprenta, de hecho Wolfe no corrigió las pruebas del libro hasta 1993 y ésa es también la fecha que figura en su correspondiente código de inscripción en el Depósito Legal.

²¹⁰ «Roger Wolfe, poeta inglés residente en Gijón, premio “Anthropos”», en *La Nueva España*, 27-I-1991, p. 44.

²¹¹ Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: “En este país hay demasiados escritores”», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

²¹² «Vuelta», «Ida», «Fasbinda se ha ido» y «A ninguna parte».

Diferencias y similitudes

Lucien Ghariani²¹³ ha señalado tres de los elementos que caracterizarán a la poética de Wolfe a partir de estos dos libros: el escepticismo, la desacralización de la poesía y el humor. El escepticismo deriva en la pérdida de toda ideología, de todo mito y de cualquier tipo de utopía. Esta poesía «porte la marque de son époque» y «son apparent désintérêt pour la chose publique et pour les spéculations métaphysiques est symptomatique d'une génération désenchantée». Deducir de este escepticismo la desacralización de la labor lírica no resulta difícil; tampoco lo es deducir de esta desacralización ciertos rasgos formales:

La descente du Parnasse conduit à l'utilisation d'une langue courante et d'une versification peu ou pas réglée, à une désacralisation de la poésie qui va de pair avec le désenchantement du monde. Ni fou, ni maudit, ni prophète, ni voyant, le poète évite de s'enfermer dans un ordre préétabli et griser par le pouvoir orphique des mots. Ni Dieu ni. mètre: en composant des vers qui épousent de préférence le rythme de la conversation ou de la pensée, en renonçant à torturer la syntaxe et à obscurcir son propos, il ne se distingue pas ostensiblement du commun des mortels.

Y el tercer elemento, el humor, siempre va de la mano de toda desmitificación:

En troisième lieu et corollairement, il se trouve ici que l'humour accompagne la démystification, sous des formes et à des degrés divers, car, en tant qu'il refuse de nier la platitude de l'existence, qu'il récuse l'héroïsme et la transcendance, l'humour ramène à la grandeur et à la misère ordinaires de la condition humaine.

Los títulos de estos dos libros –y el de otros como *Mensajes en botellas rotas*, *Quién no necesita algo en que apoyarse* o *¡Que te follen, Nostradamus!*–, por su longitud, tono coloquial y falta de

²¹³ Lucien Ghariani, «Mettons qu'ils parlent de la cite (Lecture de 3 poèmes de D. Alonso, Á. González et R. Wolfe)», ponencia inédita leída en la Universidad de París IV, en noviembre de 1999.

solemnidad, parecen seguir el modo de titular que escritores norteamericanos como William Saroyan, Charles Bukowski o Raymond Carver utilizaron en muchas de sus obras. Valgan como ejemplo *Toca borracho el piano como un instrumento de percusión hasta que los dedos te empiecen a sangrar un poco* de Bukowski, *No vayas, pero si tienes que hacerlo, diles hola a todos de mi parte* de Saroyan o *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* de Carver.

El título de *Hablando de pintura con un ciego*²¹⁴ está inspirado en el elepé del cantautor londinense Billy Bragg *Talking with the Taxman about Poetry* [«Hablando de poesía con el inspector de Hacienda»], de 1986.

En cuanto al caso de *Días perdidos en los transportes públicos*²¹⁵, resultan interesantes estas declaraciones del propio Wolfe: «Es un juego, una broma, y a la vez una metáfora. Es como si dijera, de alguna manera, que las cosas que no parecen importantes son las que realmente merecen la pena. Lo que creemos que es una pérdida de tiempo es la vida misma. Es decir, lo más evidente, lo que

²¹⁴ «*Hablando de poesía con el inspector de Hacienda*. Con ese título siempre tuve la sensación de que Billy Bragg me lo había robado. Entonces pensé cómo podría encontrar un título tan bueno como ése para mi libro y recordé una anécdota. Estaba en un bar en Oviedo, hablando con un curiosísimo personaje ciego [...] un tío cultísimo, radioaficionado, que sabía varios idiomas. Como los ciegos tienen un sexto sentido debió de notar algo en mí que le interesaba. Yo estaba borracho pero simpático. Hablamos del claroscuro en Zurbarán. Me comuniqué. Metafóricamente, es difícil llegar a la gente con tus poemas, pero a pesar de todo, ahí fuera, además de mucho hijo de puta, como dijo W. C. Williams, hay ciegos con los que se puede hablar de pintura.» Entrevista de Miguel Munárriz, «Roger Wolfe: “Ahí fuera hay muchos ciegos deseando hablar de pintura”», *La Nueva España*, 4-IX- 1993, p. 36.)

²¹⁵ Entre sus citas iniciales encontramos una de Howard Bloxham, que es un pseudónimo del propio Wolfe. Cuando nació, su abuela materna quería que de segundo nombre le pusieran Howard –que era el nombre del padre de ella–, pero finalmente se quedó con Roger a secas. En cuanto a Bloxham, era el apellido de soltera de su madre. Wolfe ha hecho uso de este pseudónimo en otras citas, como en el texto «Jorge Martínez: un poeta al margen de la ley» incluido en *Hay una guerra*.

tenemos delante todos los días, es lo que más importa y es lo que yo reafirmo con mis poemas»²¹⁶.

Como ya se ha señalado en la aproximación biográfica, Wolfe estuvo muy interesado durante su adolescencia por la ornitología. Las abundantes referencias que hace a las aves en su poesía –sobre todo en estos dos poemarios, aunque no falten ni en el primero ni en los siguientes²¹⁷– no parecen ser casuales; tal vez se pueda considerar «el ave» como símbolo de *la permanencia* en su obra. El comienzo del poema «La última noche de la Tierra», incluido en *Arde Babilonia*, expresa esta idea:

El mirlo de todos los años ha vuelto a visitar mi casa
y todavía sigo aquí.
Su música no cambia y eso ya lo he escrito.
Pero mi trabajo es constatar lo obvio
y eso es lo que el mirlo me viene a recordar.

Entre *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego* las semejanzas son mucho más numerosas que las diferencias (no por otro motivo se los estudia conjuntamente). De hecho, los dos primeros tercios de *Hablando de pintura con un ciego* parecen la continuación de *Días perdidos en los transportes públicos*; y hacia el final, en cambio, los poemas empiezan a ser más largos y más narrativos, ya más cercanos a los poemas que luego formarían el siguiente libro, *Arde Babilonia*. Si –como ya hemos dicho– se tiene en cuenta que Wolfe no escribe poemarios

²¹⁶ Entrevista de Paché Merayo, «Roger Wolfe: “La poesía debe descubrir cosas, pero no con grandes palabras, sino con las que están cansadas por el uso”», *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28).

²¹⁷ En *Diecisiete poemas*: «tristes palomas» (p. 15); en *Días perdidos en los transportes públicos*: «el proverbial canario» (p. 23), «un débil aleteo de pájaro vencido» (p. 34), «frágiles como un canario» (p. 57); en *Hablando de pintura con un ciego*: «acabo de ver follar a dos palomas» (p. 14), «un pájaro, un pájaro pequeño» (p. 27), «los trinos de ese mirlo» (p. 32); en *Arde Babilonia*: «había un petirrojo en el alféizar» (p. 11), «el mirlo de todos los años» (p. 17); en *Mensajes en botellas rotas*: «palomas disecadas» (p. 44); en *El invento*: «La música. / Los pájaros» (p. 74).

propiamente dichos, es decir, conjuntos de poemas planeados y unitarios, sino que por el contrario prefiere escribir tan sólo poemas y después reunirlos en orden cronológico de escritura bajo un título, es lógico que *Hablando de pintura con un ciego*, a partir de cierto momento (o sea, de ciertos poemas) empiece lentamente a virar, alejándose gradualmente de *Días perdidos en los transportes públicos* y poco a poco aproximándose a *Arde Babilonia*. A esto hay que añadir el que estos poemarios fueran escritos uno inmediatamente después del otro, sin pausa alguna.

En cuanto a la estructura de estos dos poemarios y de casi todos los siguientes, cabe reproducir las siguientes palabras, escritas hablando de Karmelo C. Iribarren –sin duda el poeta español más cercano a Wolfe– e igualmente aplicables a él:

Son yuxtaposiciones de poemas en un orden más o menos aleatorio. Pero si la disposición de los poemas no responde a ningún esquema premeditado u organizado, la relación entre ellos es estrecha, ya que tienen en común numerosas semejanzas de todo tipo, desde los escasos marcos espacio-temporales, los temas y los personajes, hasta los puntos de vista, el tono y el protagonista. Estos elementos hacen que todos los poemas sean equidistantes entre sí y que sus libros ofrezcan una estructura sin bordado o detalle alguno, una estructura «de red» en la que los nudos e hilos repiten un solo dibujo desde principio a fin.²¹⁸

En cambio, la paulatina transformación arriba comentada, la interconexión entre distintos libros, apenas es visible entre *Diecisiete poemas* y *Días perdidos en los transportes públicos*, más separados en el tiempo, y entre la redacción de los cuales hay una serie de poemas no incluidos en libro²¹⁹, de tentativas y búsquedas que hacen

²¹⁸ Juan Miguel López Merino, «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren», *Versants*, n° 42, 2003, p. 65.

²¹⁹ En diciembre de 1987, Wolfe publica «Cinco poemas» en las «Hojas Universitarias» del *Periódico de la Universidad de Oviedo*. Estos poemas son algo así como el eslabón perdido entre *Diecisiete poemas* y *Días perdidos en los transportes públicos*. Consideramos oportuno transcribirlos aquí, ejemplares únicos de la prehistoria de los dos poemarios que nos ocupan, tal y como fueron publicados por primera vez, aunque el propio Wolfe tenga intención de incluirlos ligeramente

que sus respectivos tonos y voces no compartan un hilo conductor visible.

Hablemos, pues, de las diferencias entre estos dos poemarios teniendo en cuenta que no existe escisión entre ellos y que por tanto lo que a continuación se apunte no son cortes tajantes entre un libro y otro sino elementos diluidos en mayor o menor media en sus respectivos poemas. No voy a enumerar leyes sino tendencias.

Aunque ya alejado de la llamada poesía de la experiencia al uso que por aquellos días era la voz dominante en la nueva poesía española, *Días perdidos en los transportes públicos* todavía mantiene —es cierto que en mínimas dosis, en pocos poemas y en ocasiones con

cambiados en la edición de su poesía completa. Los poemas son cinco y no tienen título. Dicen así:

1) van encendiéndose / las primeras farolas / de la tarde // canta un mirlo / tétricas cadencias / desde lo alto de un anuncio / de neón // marco una fecha en el calendario: / ha empezado / —según dicen— / otra vez / la primavera

2) en el eco cotidiano / de su llanto / doy fe del mundo en el que habito // trabajador insomne / de la tinta y el papel // minuciosamente / examino en los diarios / suicidios, nacimientos, defunciones: // este extraño tren fantasma que nos lleva / de una diminuta muerte / a otra

3) llueve, // una somnolienta / y dócil lluvia / de ligeras alas tibias / que agonizan / reblandece toscamente / los suburbios, // una endeble y mansa lluvia / más antigua que la historia / sesga las mal iluminadas / innumerables ventanas de la urbe / y su exhausta trama / de calles / y arrabales / y avenidas; // y a través de todas / las auroras / y de todas las edades y del odio / implacable y sordo / de las dispares geografías y los hombres, / en el palpitante y desquiciado / inmenso corazón del orbe // llueve

4) ha entrado ya la luz al cuarto // busco las sombras de mi cuerpo / entre las sábanas sudadas donde yazgo // he decidido / abolir el tiempo en los relojes / cansado de rastrear la lengua ante el espejo // afuera escucho / la inexorable máquina del mundo / que pone en marcha su engranaje: // funcionarios del caos se hacen con la calle / en la gran ciudad del odio y el silencio.

5) zarandeando el mapa / como un chiquillo estúpido / me pregunto a cuántos / sorprenderá mañana el día / agazapados tras la sórdida miseria / de puertas y ventanas alquiladas / preguntándose / cómo llegar hasta la noche

clara intención paródica— cierto tono elegíaco característico de esta tendencia, así como algún resto de respeto por ciertas formas que en *Hablando de pintura con un ciego* ya no aparecen. Por ejemplo, la puntuación en *Días perdidos en los transportes públicos* es mucho más rigurosa o «correcta» que en *Hablando de pintura con un ciego*, donde nos encontramos con algunos poemas que omiten comas «necesarias». También se aprecia que en *Días perdidos en los transportes públicos* los ritmos, aunque ya originales, están más cercanos a la cadencia clasicista que los de *Hablando de pintura con un ciego*. Y aunque la narratividad es patente en ambos libros, la de algunos de los poemas finales de *Hablando de pintura con un ciego* supera a todos los de *Días perdidos en los transportes públicos*.

Aunque se pueden detectar endecasílabos –partidos²²⁰ o no–, enneasílabos y heptasílabos en todos los poemarios posteriores a *Diecisiete poemas*, en *Días perdidos en los transportes públicos* la proporción es muchísimo mayor que en el resto. Sin ir más lejos, en

²²⁰ Se trata de esquemas casi completamente regulares en lo que a la medida se refiere, pero camuflados por la tipografía. Bajo la apariencia del verso libre, el poeta desmiembra versos tradicionales y los reparte en distintas líneas poéticas. Un ejemplo perfecto de este fenómeno es el poema «Qué más da saberlo» (*Días perdidos en los transportes públicos*, p 36), que en sus once versos contiene cinco endecasílabos y dos enneasílabos. Sólo en los dos versos finales se abandona este recurso con el fin de crear un anticlímax:

[Dejo de teclear
por un momento.] [Me asomo
a la ventana: luce el sol,] [dos perros
se pelean, las vecinas]
[inundan de incesantes cacareos]
[las calles húmedas del barrio.]

Pasa un coche. [El humo
de la fábrica se enrosca]
[en el nítido azul del cielo.]

Tópicos, lo sé.
Pero qué más da saberlo.

su primer poema («Te levantas de la cama y es la guerra») hay siete perfectamente acentuados, de los cuales tres están partidos:

Podría al menos
conocer New York [11], coger el metro, disparar
la Browning [11], romper todos los dedos de las manos [11]
a aquellos que más odio [7].

*Días perdidos en los transportes públicos*²²¹ es algo más culturalista que *Hablando de pintura con un ciego*²²². Y se trata, por supuesto, de un culturalismo vivo y *sui generis* que no tiene nada que ver con el cultivado por los novísimos o por las promociones de poetas posteriores; es un culturalismo vivido, no impostado, de referentes muy personales, muchas veces irreverente y en el que el mundo del rock tiene tanta importancia como el de cualquier otra manifestación artística. En suma, es un culturalismo que refleja la época en que fueron escritos:

Son la crónica de unos años de mi vida y de la vida del país, con el oído puesto en la realidad. Como todos mis libros. Ahí está el cine del momento –Almodóvar–, la música –Burning o Leño–, junto a las referencias que he ido recogiendo por el camino, de Sam Peckinpah a Carver, de Leonard Cohen a Céline (en estos días estoy disfrutando mucho con Galdós). Me gusta pensar que la vida palpita en la página. Otros prefieren un mayor distanciamiento. Y los poemas son muy legibles en una primera lectura, si bien se da una gran intertextualidad y hay varios niveles en el discurso.²²³

²²¹ A escritores como Saroyan, Cummings, Galdós, Pessoa, Stevenson, Lorca, Breton, W. C. Williams, Cendrars, Ángel González, Félix Grande, Jorge Guillén; a músicos o a bandas de rock como Leonard Cohen, Willie Nelson, Iggy Pop, Lou Reed, Burning, Leño, Bach o Mahler; a actores y directores de cine como Carmen Maura, James Mason, Tippi Hedren, Buñuel o Hitchcock; y a marcas de productos como Frascati, Marlboro, Winston, San Miguel, Tápax, Browning o Magnum.

²²² Billy Bragg, Seat 124, Eliot, Los Rolling Stones, *Apocalipsis Now!*, Jim Thompson, Sam Peckinpah, Carver, Bob Marley, Malraux, Camus y nuevamente Pessoa.

²²³ Entrevista de Alberto Piquero, «La literatura es mi propia vida, una forma de respirar», *El Comercio*, 7-VIII-2004,

Respecto a las abundantes referencias al mundo del rock, José Ángel Mañas ha señalado acertadamente que «tal vez no haya en su generación literaria nadie que haya plasmado tan bien el espíritu del rock como Wolfe en *Días perdidos en los transportes públicos*»²²⁴.

Si *Días perdidos en los transportes públicos* tiene cierto tono de novela negra sin trama, una voz que puede recordar a la de dichas obras –y que probablemente sea influencia tanto de la lectura de ellas como de cierto Luis Alberto de Cuenca–, en *Hablando de pintura con un ciego* el tono, además de ser más unitario y también algo más pesimista, es más «de diario», más carveriano.

Por último, señalar que mientras que en la mayoría de los poemas de *Días perdidos en los transportes públicos* el presente es el tiempo desde el que se escribe y también sobre el que se escribe, dando la sensación de estar redactados exactamente a la vez que *vividos* –tal y como ya se ha señalado que ocurre en muchos poemas del primer W. C. Williams–; en cambio en *Hablando de pintura con un ciego*, aunque el presente de indicativo siga siendo el tiempo predominante, se habla menos de *lo que acaece en el poema* y más en un tono aforístico.

La crítica

He aquí un repaso no exhaustivo de lo que la crítica más rigurosa dijo en la prensa de estos dos poemarios.

La primera reseña propiamente dicha de *Días perdidos en los transportes públicos* apareció a mediados de febrero de 1992 firmada por José Luis García Martín²²⁵. Este crítico escribe, entre otras cosas, que «los poemas de *Días perdidos en los transportes públicos* sorprenderán a todos, irritarán a muchos, entusiasmarán a algunos: a nadie dejarán indiferente». También habla de un «narrador-

<http://www.elcomerciodigital.com/pg040807/prensa/noticias/Sociedad/200408/07/GIJ-SOC 130.html>

²²⁴ José Ángel Mañas, «La guerra de Roger Wolfe», *Lateral*, n° 50, febrero de 1999, p. 11.

²²⁵ José Luis García Martín, «Al carajo con la literatura», *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43.

protagonista», de «un lirismo sobrio» y de la «huella de un poeta que consigue el máximo de intensidad con los mínimos elementos».

Ese mismo mes aparece también un reseña de José Alberto Santiago²²⁶ en la que se afirma que «Wolfe percibe la cotidianidad como un despiadado hecho límite», que «en su libro se percibe el vértigo que subyace en lo cotidiano, mezcla de extrañeza nauseabunda y desgarramiento inmisericorde, aunque aparentemente mínimo», y todo ello con «un lenguaje expresivo muy personal basado en la novela negra anglosajona antes que la retórica poética convencional, que lo inclina a huir de las grandes palabras rimbombantes y lo tiñe de un suave humor agrio de vuelta de todo como si fuese un detective privado que cuenta sus casos por cicatrices». Según este crítico estamos ante «una poesía original y rigurosa, cuya elaborada espontaneidad es todo un exigente manifiesto estético joven, que ignora con despreciativa deliberación toda proclama posmoderna». Afirma también que «la cultura que lo impregna no es erudita» y que sus poemas representan «una auténtica poesía popular urbana, de pueblo ya sin impregnaciones rurales ni fe en la industria pesada».

Ramón Buenaventura²²⁷, en su crítica de marzo, destaca que el poemario es, en primer lugar, «legible», lo cual a su juicio es digno de atención ya que «casi ningún poeta escribe nada que pueda leer un ser humano sin mortal aburrición», y a continuación esboza un intento de descripción del mecanismo de este tipo de poemas:

Sensación no trivial experimentada en situación trivial. Un 98% del poema describe la situación, con sencillez, sin imágenes, en lengua prosaica; el 2% restante expresa la sensación en uno o, como máximo, dos versos (casi siempre al final). Para que la obra funcione tiene que haber un clic, un traslado, una magia metafórica por la cual la rutina diaria que el poeta nos describe se convierta en sensación personal y contagiante al lector.

Y más adelante añade que Wolfe «da la impresión de poseer un talento literario quizá no específicamente poético, sino general, pero con

²²⁶ José Alberto Santiago, «El vértigo de lo cotidiano», *El Sol*, suplemento *Los Libros del Sol*, 21-II-1992, p. 7.

²²⁷ Ramón Buenaventura, «El buen ir del verso a la cerveza», *El Mundo*, 7-III-1992.

muy buena musculatura. Mide bien, se extiende lo justo, atina en el sentimiento o la pequeña reflexión, aporta con economía y eficacia los datos “cotidianos” (siempre vistos con ojos intensos). La voz resultante es caliente y simpática.»

Algunos meses más tarde, ya en junio, Miguel García-Posada²²⁸ escribe que estamos «ante un poeta auténtico, que se ha lanzado con audacia por un camino que, al paso de los años, era de reaparición inevitable», y echa mano del poemario para afirmar que, aunque sin estridencias, resulta elocuente respecto a una ya comenzada ruptura o radicalización de nuevos autores respecto a ciertas tendencias más o menos en boga, todo lo cual se resume bien en el título de su reseña: «El realismo, de nuevo». Más adelante se dedica a describir el tratamiento formal que estos poemas hacen de los materiales, afirmando que «se caracteriza por la utilización de registros vulgares y de signo coloquial [...] que se engastan en los moldes del versolibrismo estricto. Si a ello se añade la renuncia absoluta, salvo por vía irónica, a los valores musicales y preciosistas de la palabra, tendremos el resultado de un discurso que se sitúa ya en los antípodas del esteticismo». Y añade que «no es fácil de hacer una poesía como ésta, que se engendra con recursos tan parcos, métricos y retóricos»; y que, aunque «desigual», el libro «contiene aciertos innegables». Para este crítico «lo mejor de Wolfe está en la combinación de humor, concisión y desgarro».

En noviembre Josu Montero²²⁹ destaca del poemario «lo poco “poético” que resulta; dicho sea como loable virtud dados los vientos tan codificados que soplan en la lírica actual». Montero también señala muy acertadamente que «Wolfe apunta a un Cendrars más sedentario y nocturno pero socarrón, vital, optimista y enemigo declarado de la literatura demasiado literaria» y que «sus poemas parecen –sólo lo parecen [...]– escritos a vuela pluma»; que «están impregnados ante todo de un gozo inmediato y sensual de vivir» y que en ellos asoma «en ocasiones un punto melancólico pero siempre con su ración de humor».

Rafael Conte²³⁰ no escribirá sobre el poemario hasta mayo de 1993.

²²⁸ Miguel García-Posada, «El realismo, de nuevo», *El País*, junio de 1992.

²²⁹ Josu Montero, «Poesía poco poética», *Egin*, 22-XI-1992, p. 28.

²³⁰ Rafael Conte, «Días perdidos...», *ABC literario*, 7-V-1993.

Frente a un entorno que suele reiterar las reglas del juego literario, Roger Wolfe es una especie de francotirador aislado, que opta por un minimalismo «a la norteamericana» (piénsese en Raymond Carver como poeta), y, con sencillez engañosa, humor y autosarcasmo, se sale de esa especie de cajón de sastre en el que a veces se convierte la poesía de la experiencia, y parece querer decir que nada está a salvo de la poesía. Estas páginas tienen la peculiar virtud de desinflar la realidad para devolverle sus verdaderas dimensiones de patética tragedia cotidiana.

Casi a la par, García-Posada²³¹ vuelve hablar de Wolfe para afirmar que «sorprende [...] que una obra como *Días perdidos en los transportes públicos* [...], sin duda el libro más original de 1992 por su enérgica postulación de una poética realista de nuevo cuño, no haya estado presente al menos en las deliberaciones finales» del Premio Nacional de Poesía, que recibió José Ángel Valente.

Ese mismo mes aparece la primera reseña dedicada no ya a *Días perdidos en los transportes públicos* sino a *Hablando de pintura con un ciego*, que acababa de ser publicado por Renacimiento, firmada por Jaime Priede²³².

En junio Luis Antonio de Villena²³³, en su reseña de *Hablando de pintura con un ciego*, afirma que la obra de Wolfe «es una demostración de la existencia de la poesía –buena poesía– en el orbe o territorio de la no-poesía, del mundo hispido de lo inmediato plano». Su reseña también habla de *Días perdidos en los transportes públicos*:

Cuando hace un año Roger Wolfe publicó *Días perdidos en los transportes públicos*, la mirada crítica del lector de poesía se fijó atentamente en él. [...] Wolfe aparecía como el último paso, uno de los más extremados, de la llamada poesía de la experiencia. Se trataba de poemas cotidianizantes, prosaicos, donde la sordidez de la vida en las ciudades deshumanizadas y el individuo convertido en lobo estepario se hacían

²³¹ Miguel García-Posada, «Una obra conmovedora», *El País*, 26-V-1993, p. 40.

²³² Jaime Priede, «Poemas de ordinaria locura», *La Voz de Asturias*, 27-V-1993, p. 41.

²³³ Luis Antonio de Villena, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10.

centro de un texto en verso asordinado, que no desdeñaba la vulgaridad ni los términos malsonantes y se complacía en la insignificancia y el vacío. A unos nos agradó [...] y otros aullaron ofendidos. [...] Hablando de pintura con un ciego sigue ese mismo camino, afilando, me parece, vicios y virtudes.

En junio García-Posada²³⁴ reseña *Hablando de pintura con un ciego*, no sin antes volver a hablar de *Días perdidos* en los transportes públicos:

La revelación poética de 1992 fue, sin duda, Roger Wolfe por su libro *Días perdidos*, la primera obra madura del autor. El poemario estuvo a punto de recibir el premio de la crítica, que merecía por la radicalidad y audacia de sus planteamientos [...] Lejos de la retórica obrerista, hoy anacrónica, Wolfe hacía desfilar por esos poemas a un sujeto melancólicamente residual a fuerza de lucidez, problemático habitante de la problemática ciudad de este fin de siglo, y se valía a tal fin de un lenguaje deliberadamente átono, prosaico, en la estela de la poesía de Carver.

También García-Posada dice que *Hablando de pintura con un ciego* prosigue la misma línea que el anterior poemario. Más interesantes resultan sus apreciaciones sobre el «difícil verso libre» wolfiano, que «depende [...] más de la propia ilación de los conceptos, muy calculada en los mejores momentos, cautelosamente calculada, que de la música canónica de la tradición», por todo lo cual se trata de «una apuesta arriesgada, como la de toda lírica que se hace en el vacío, huérfana de módulos rítmicos previos a los que recurrir». Y añade que Wolfe «transfigura la mediocre materia urbana en un discurso líricamente eficaz» y que «consigue extraer potencialidades estéticas inusitadas de un vocabulario antipoético». La reseña termina así: «En el debate sobre el realismo al que asistiremos en los próximos tiempos, su obra ha de constituir una referencia ineludible».

En julio es Víctor García de la Concha²³⁵ quien reseña el poemario. Entre otras cosas afirma que estamos ante «un poeta de

²³⁴ Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

²³⁵ Víctor García de la Concha, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC literario*, 9-VII-1993, p. 8.

verdad». Tiene cierto interés su esbozo de explicación del mecanismo de esta poética:

La mayor parte de los poemas de R. Wolfe presentan la misma estructura: la desnuda descripción de una serie de elementos banales –«no hay ideas sino en las cosas»– o la narración muy escueta de sucesos de la misma índole abocan al lector a un punto en que el hastío se hace palpable o percibe que en esa atmósfera agobiante puede producirse la revelación de no se sabe qué.

Y hacia el final de la reseña apunta que «cuando Wolfe abomina de “ese fraude” que es la literatura, se está rebelando frente a “una literatura” concreta», ya que «él tiene su poética, que comienza por abrir los ojos –no engañarse: desde los libros de Carver, Bukowski, etc.– a la vida real, y los oídos al habla de la calle».

De la reseña de José Luis Morante²³⁶ aparecida a finales de ese año son interesantes las siguientes dos apreciaciones:

Resulta sorprendente la cantidad de cifras, de números cardinales que hay en *Hablando de pintura con un ciego*. Se anotan las horas: las cuatro, las tres, las siete treinta; los objetos cotidianos: la cassette de 90, el 124, el Lexatín 3; los años, el peso. Este vocabulario matemático –hay también algunos porcentajes.–, sinónimo de orden, exactitud, minuciosidad y control, contradice con rotundidad los hábitos del sujeto poético protagonista, que naufraga en un profundo desorden interior y doméstico.

Es el mismo autor quien fusiona escritor y personaje literario. El sujeto poético no es una máscara, un disfraz apariencial para encarar la vida, tiene las mismas señas de identidad y se responsabiliza de los mismos actos, convirtiendo así buena parte del libro en una biografía.

Finalmente, en octubre de 1994, José Luis Piquero²³⁷ señala acertadamente que «*Hablando de pintura con un ciego* es casi una continuación del libro anterior» y compara someramente ambos libros con *Diecisiete poemas*:

²³⁶ José Luis Morante, «Roger Wolfe: una poesía de la impertinencia», *Los Cuadernos del Matemático*, n° 11, diciembre de 1993, pp. 81-82.

²³⁷ José Luis Piquero, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

La voz poética más propia de Wolfe, la que le ha valido en los últimos tiempos un considerable éxito, no aparece hasta su segundo libro [...] Casi todo ha cambiado: a las complejas metáforas las sucede un coloquialismo extremo, las atmósferas oníricas y los paisajes campestres se convierten en atmósferas cotidianas y paisajes de suburbios y bares.

III.1.3. El desarrollo (1993-1998): *Arde Babilonia*, *Mensajes en botellas rotas* y *Cinco años de cama*

La cita de W. H. Auden que abre *Arde Babilonia* es toda una declaración de intenciones respecto a su contenido: «Recuerda cuando / Tu clima parezca un hogar permanente / Para criaturas maravillosas y grandes hombres, / Las desdichas y convulsiones que sacudieron Roma, / Ecbatana, Babilonia». Es decir, en lugar de alzar la vista y dedicarse a la contemplación de lo excelso, el poeta se propone no pasar por alto «las desdichas y convulsiones» de que es presa nuestra actual civilización.

Pero como ya ha quedado apuntando al ocuparnos de *Días perdidos en los transportes públicos* y de *Hablando de pintura con un ciego*, Wolfe no escribe poemarios con una intención definitiva, previa y delimitada de principio a fin —aunque como se verá al estudiar los siguientes dos libros existe la excepción que confirma esta regla—, sino que se dedica simplemente a escribir poemas sueltos hasta que acumula la cantidad suficiente para justificar la edición de un volumen. La unidad de sus libros les viene conferida por otros elementos: fundamentalmente por la visión de mundo del sujeto poético y de la voz que de él se deriva, pero también por sus temas recurrentes²³⁸, su personalísima versificación y su eficaz uso de un lenguaje coloquial en el que caben lo soez y lo culto. Al acercarnos a esta obra poética en su conjunto, cabe hablar de un chorro continuo de agua —y no de un grifo que se abre y se cierra— que va siendo

²³⁸ «[¿Existe alguna conexión interna entre sus diferentes poemarios?] Las obsesiones literarias establecen la conexión, la muerte, la soledad, el sexo, el amor, Dios... a las que cada cual incorpora su visión personal.» Entrevista de Alberto Piquero, «Roger Wolfe en Babilonia», *La Voz de Asturias*, 8-XI-1994.

recogido en cubos: tal vez el agua contenida en el primero de ellos sea mucho más turbia que la del sexto, pero no mucho más que la del segundo; tal vez el agua del tercer cubo esté mucho más salada y fría que la del noveno, pero la diferencia de temperatura y de salinidad respecto al agua del segundo y el cuarto cubos resulta mínima. En resumen, los cambios –las adiciones y supresiones de sustancias– son lentos y progresivos, y en muchos casos recorren varios volúmenes. Debido a esta carencia de barreras definidas y de variaciones tajantes, resulta violento tanto separar unos poemarios de otros como agruparlos en períodos. Aquí nos hemos decidido por la segunda opción porque creemos que así, además de ilustrar con mayor amplitud los posibles cambios o tendencias comunes a un grupo de obras, también quedará reflejado el fluir sin interrupciones del que manan todas ellas. También por eso consideramos necesario encarar cada poemario relacionándolo con todos los demás, de manera que nos veamos obligados a continuas vueltas atrás y a repetir ideas ya desarrolladas o a esbozar otras que sólo más tarde serán desarrolladas del todo.

El crítico y escritor norteamericano Mark J. Ostrowski se ha ocupado –en su breve pero enjundioso estudio «Tres tendencias emergentes en la poesía de Roger Wolfe»– de apuntar entre otras cosas algunos de los elementos clave que diferencian a los poemarios de este período de los del anterior. Tal y como el propio Ostrowski declara en el título, se trata de «tendencias emergentes», lo cual viene a querer decir que son elementos que de algún modo ya se encontraban subyacentes en la obra anterior y que, al mismo tiempo, puede que todavía no hayan terminado de salir del todo a la superficie. (Aunque este estudio de Ostrowski –escrito antes de que *Cinco años de cama* hubiera sido publicado– fue pensado atendiendo a *Arde Babilonia* y, sobre todo, a *Mensajes en botellas rotas*, creemos que sus ideas son válidas también para el otro componente de este período, así como, quizás en menor medida, para todos los períodos posteriores.) La primera diferencia que Ostrowski detecta está relacionada con el humor:

Como se ha observado en el prólogo de *Días perdidos* en los transportes públicos, el protagonista de estos poemas es muchas veces alguien que está «diciendo las cosas con socarronería». Sin embargo, para cuando llegamos a *Mensajes en botellas rotas*, el humor es menos un fin en

sí mismo que una manera de sacudir al lector y despertar su conciencia. Se trata de un humor desasosegante que obliga al lector a examinar las causas de su hilaridad.²³⁹

De ahí que para Aurora Luque y Emilio Carrasco el humor wolfiano y la ética estén íntimamente relacionados: «El sarcasmo burlón y el lenguaje directo son el vehículo que sustenta unos poemas cuya raíz es la más profunda indignación moral ante el mundo»²⁴⁰.

Otra diferencia importante es lo que podríamos denominar *la retracción de la voz autorial*; esto es, que «el autor se oculta más»²⁴¹, tal y como lo dice Ostrowski.

En aquellos poemas en los que habla con su propia voz, tiende a excluirse más de sus propias lucubraciones, sin ser tan frecuentemente el objeto de su propio desdén. (pp. 17-18.)

Según Ostrowski, «el tono empleado en *Mensajes en botellas rotas* es a ratos condescendiente y descuidado, irrecusable y compungido, beligerante y remoto» (p. 18), de lo que es natural derivar que el protagonista de los poemas «no esconde sus inconsecuencias» (p. 18). Esta falta de coherencia lo único que en realidad hace es otorgar credibilidad y verosimilitud a un discurso que refleja *el movimiento vital*:

Estas inconsecuencias son el resultado de la tremenda vitalidad del protagonista; y a pesar de que nosotros, como lectores, no podamos situarle con facilidad, no hay motivos para sospechar que esté intentando engañarnos. Tras indagar incesante e inexorablemente en sus pensamientos más íntimos, el protagonista los presenta con toda su desnudez. Y es precisamente esta cualidad –la persistencia con que la obra de Wolfe nos remueve las entrañas– la que hace retorcerse a algunos lectores y libera a otros. Ésta es una poesía «viva», que surge directamente del alma. (p. 18.)

²³⁹ Mark J. Ostrowski, «Tres tendencias emergentes en la poesía de Roger Wolfe», *Roger Wolfe, Poesía en el Campus*, n° 40, Universidad de Zaragoza 1998, p. 17.

²⁴⁰ Aurora Luque y Emilio Carrasco, pról. a *El invento*, pp. 8-9.

²⁴¹ Mark J. Ostrowski, *op. cit.*, p. 17.

Otra característica también señalada por el norteamericano es lo que él llama la «desmitificación del poeta» (p. 18): «Wolfe, en lugar de intentar restaurar la dignidad de la labor poética, ofrece [...] un vislumbre de lo que su actividad realmente comporta» (pp. 18-19).

Otro elemento más es la crítica social, pero con una aclaración de suma importancia: a Wolfe no «le interesa mostrarnos como nos gustaría vernos, sino más bien como somos» (p. 19); es decir, no imaginar *lo posible* sino describir *lo real*; es decir, «constatar lo obvio» –tal y como él mismo dice en el poema de *Arde Babilonia* «La última noche de la Tierra»–, pero todo ello hablando siempre por sí mismo, nunca por otros; es una crítica social *involuntaria*, desde el individuo y sus propias circunstancias, nunca desde el sentimiento de clase.

Por último, Ostrowski nos habla de la fuerte impregnación que hay en estos libros de las obligaciones reales del escritor, especialmente del «omnipresente imperativo económico» (p. 18). Es lo que él denomina la tendencia de «supervivencia y reclusión» (p. 20), que está en relación directa con las dos anteriores. En lo que a la «supervivencia» se refiere, salta a la vista –especialmente en la poesía de este período– la atención prestada a «los numerosos factores que obstaculizan la tarea del escritor. Wolfe es brutalmente sincero cuando afirma que la falta de tiempo y dinero afectan la vida y el trabajo del artista.» (p. 18) Y en cuanto al otro aspecto («la reclusión»), para Wolfe la mejor defensa contra las adversidades, el bombardeo mediático y la enajenación circundantes, «reside cada vez más en la insularidad física y mental» (p. 20). Para Aurora Luque y Emilio Carrasco esta «ética de la resistencia [...] anima el vitalismo del individuo ante el mundo feroz y corruptible»²⁴².

Después de todo lo dicho, señalar que *Arde Babilonia* es el poemario de Wolfe que más lejos va en su línea desgarrada y virulenta («de guerra») y, en consecuencia, también en el que menos visos encontramos de ensimismamiento, significa que –tal y como ya se comentó– la parte final del libro anterior ya «sabe a» *Arde Babilonia* y también que los dos siguientes –*Mensajes en botellas rotas* y *Cinco años de cama*– siguen esta estela. En este sentido los tres poemarios que en este apartado nos ocupan conforman un

²⁴² Aurora Luque y Emilio Carrasco, pról. a *El invento*, p 8.

periodo delimitable que iría desde 1993 a 1998. Pero si en *Arde Babilonia* se alcanza el cenit del odio (es ilustrativo que dos de sus poemas se titulen precisamente así, «Odio»), todo caminar posterior, en este sentido, no puede ser más que descenso. Y así es. En *Mensajes en botellas rotas* el tanto por ciento de inclinación de la pendiente descendiente todavía no es muy pronunciado, pero poemas como los titulados «Los tontos» (impensable en *Arde Babilonia*), «Una bandera blanca no tiene por qué ser necesariamente una toalla» (amago de declaración de un «alto el fuego») o «La eternidad» (recuperación del tono ensimismado del periodo anterior) son indicios de este decaimiento de la furia. Y ya en *Cinco años de cama*, sobre todo en su parte final –donde curiosamente encontramos un poema titulado «Proyecto de una tregua»–, el cambio es más notable. No es que desaparezca por completo la ira, sino que se da una definitiva toma de conciencia de la impotencia de esa ira, lo cual de algún modo la empieza a disolver. El arranque del poema «La agonía» resume bien el cambio: «El mundo está cayéndose / a pedazos / alrededor de mí / y no puedo hacer nada».

Pero todo esto quedará más claro al ocuparnos de cada uno de estos libros. Volvamos, pues, a *Arde Babilonia* sin olvidar que todo lo que digamos de este volumen afecta en mayor o menor medida a los inmediatamente posteriores, así como a los anteriores.

III.1.3.1. *Arde Babilonia*

Arde Babilonia, publicado en diciembre de 1994, fue contratado por la editorial Visor antes de estar terminado, lo cual es un claro indicio del «caché» que Wolfe llegó a alcanzar por aquellos días; de hecho algún crítico²⁴³ llegó incluso a escribir sobre el libro antes de tenerlo en las manos. Como dato curioso cabe destacar que, según declaraciones del propio autor²⁴⁴, durante la corrección de pruebas, el editor Jesús García Sánchez le propuso suprimir los «8 poemas en forma de artefacto», a lo que Wolfe se negó.

²⁴³ «Esperando el próximo tremendo libro de Roger Wolfe, *Arde Babilonia*.» Luis Antonio de Villena en «Llamas, remansos y pasiones», *El Mundo* suplemento «La Esfera», 17-XII-1994. p. 5.

²⁴⁴ Entrevista inédita, Juan Miguel López, septiembre de 2002.

Aunque tanto Ramón Irigoyen²⁴⁵ como Enrique Baena²⁴⁶ interpretaron su título –en el caso de Baena también su contenido– como una antítesis de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, lo cierto es que su procedencia o explicación es mucho menos metaliteraria; según declaraciones del propio autor²⁴⁷ procede del título de una canción del grupo punk inglés The Ruts: “Babilon Is Burning” (1979).

El volumen está dedicado al poeta Luis Alberto de Cuenca con una cita del «Responso a Verlaine» (en *Prosas profanas*) de Rubén Darío: «padre y maestro mágico».

La obra, nihilista e inmersa en una atmósfera de Apocalipsis sin Dios, nace de una reacción violenta, de un intento de expresar el odio que genera en el autor el mundo circundante²⁴⁸. En palabras de Luis Antonio de Villena se trata de «un libro profundamente pesimista que trata de levantar las máscaras y reflejar la mísera desnudez del hombre, el estupor de una sociedad destructiva y mal

²⁴⁵ «Parece bastante evidente que Roger Wolfe, al titular su tercer [*sic*] libro de poemas *Arde Babilonia*, está dejando claro que precisamente él sitúa su estética en los antípodas de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, el libro emblemático del venecianismo y escrito con el lenguaje más canónicamente bello.» Ramón Irigoyen en «La salvaje crudeza de la vida», *Letra*, n° 39, julio-agosto 1995, p. 77.

²⁴⁶ «Las claves antitéticas que frente a *Arde el mar* propone no sólo el título de Wolfe [...]» Enrique Baena en «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, n° 593, mayo de 1996, p. 24.

²⁴⁷ Entrevista inédita, Juan Miguel López, septiembre de 2002.

²⁴⁸ «La ira es una fuerza creativa. La ira que produjo libros como *Monos*, *Guerra* o *Babilonia* (cuyo título, por cierto, está tomado de una canción del grupo punk The Ruts: “Babylon Is Burning”) sigue dentro de mí. No son mis mejores libros, quizá. Pero son los más míos, en cierto sentido. Capturan de algún modo lo que dice Fonseca a través del Cobrador en ese fragmento genial de su famoso relato: «Me lo deben todo... Me siento ante el televisor para alimentar mi odio». Claro que mañana igual me ves aquí callado, fumando en la penumbra y escuchando a Leonard Cohen mientras los ojos se me arrasan en lágrimas. Otra faceta, otro yo. No menos real. Soy una contradicción ambulante, pero quiero creer que eso también alimenta y da vida a mis libros.» Roger Wolfe, Carta inédita, 4-V-2002.

hecha»²⁴⁹. Pero aunque a primera vista esta virulencia pueda parecer solamente provocada por circunstancias exteriores, lo cierto es que sus raíces son mucho más profundas: se trata de un desquiciamiento absoluto perfectamente expresado en la cita de Charles Bukowski que encabeza el poema «10 años antes o después»: “the impossibility of being human.”. O como ha dicho Villena: «El protagonista poemático es un ser atormentado, agónico, al borde del espanto y el terror ante la vida» y «[el libro] está habitado por gente que no encuentra sentido al vivir y que se desespera, entre una vida apetecible y rechazable»²⁵⁰.

En este sentido las palabras de Enrique Baena al definir el libro resultan exactas: «una epopeya moderna del yo degradado y trágico»²⁵¹. El único elemento esencial que esta definición no contiene es el humor; por eso, tal vez, sería más justo hablar de *parodia de una epopeya*²⁵². Efectivamente, el poemario es una «epopeya» por lo que tiene de narrativo y de épica cotidiana, por su desviación respecto al carácter esencialmente lírico que se presupone —desde el Romanticismo— a toda forma de poesía; y es a la vez su parodia porque no encara esa epopeya desde la convicción de la grandeza de los móviles propia de toda épica, sino que por el contrario desconfía de toda sublimidad y de todo sentido, confiriendo así a cada palabra el sabor del desengaño. El poemario, en este aspecto, tiene bastante de cervantino: lo épico convertido en comedia; el héroe, en pobre hombre. Pero la comicidad aplicada a lo trágico no es comicidad sin más; reír del llanto no tiene nada de inocente, sino que más bien supone una desesperada y violenta reacción contra la pena, contra la desesperanza misma.

²⁴⁹ Luis Antonio de Villena, «Hogueras desesperadas, lúcidas», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 18-II-1995, p. 10.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁵¹ Enrique Baena, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, mayo de 1996, p. 23.

²⁵² Según Aurora Luque y Emilio Carrasco (pról. a *El invento*, p. 9.) «sobre todo los poemas narrativos más extensos, podrían definirse como antifábulas, como contrafábulas». De hecho, esos poemas narrativos y extensos hacen pensar en una versión actual de los tradicionales romances.

Y es éste precisamente –tal y como apuntábamos al ocuparnos de *Diecisiete poemas*– el elemento clave en el radical viraje entre el primer y los restantes poemarios; viraje cuyo máximo exponente es, como ya se ha dicho, *Arde Babilonia* (junto con la ya mencionada estela que de él queda en los otros dos poemarios de este periodo). Si la ausencia de fe ya existente en *Diecisiete poemas* era tan sólo un ámbito purulento en el que tenía lugar el ensimismamiento del primer Wolfe, después esa ausencia de fe formará parte de *lo que ocurre*, es decir, será el primer plano de toda su poesía posterior. Ramón Irigoyen²⁵³ y Luis Antonio de Villena, al referirse a esta absoluta carencia de perspectivas, han llegado a hablar de existencialismo²⁵⁴.

Este extremismo de fondo conlleva un extremismo de forma. Tal y como ha dicho Antonio Ortega²⁵⁵, el libro, desde «la original perfección del lenguaje coloquial alcanzada desde un trabajo lingüístico constatable», «transita con desparpajo por los límites de lo poético» en un intento de llevar «el poema al extremo de su discurso» y de exhibir «los límites y falacias del propio discurso (véase “Llega, toca, lárgate”)». Como resultado de esto la obra recuerda «a sus lectores buena parte del mundo en el que viven».

Por otra parte, Enrique Baena²⁵⁶ ha calificado el libro como «un poema metafísico».

La destrucción alegórica que acarrea el tiempo transcurrido en *Arde Babilonia* (un título paradigmático en este sentido), convierte en metáforas unitarias todos sus elementos, hace uniformes sus poemas, sus fragmentos y versos, atrayendo hacia el presente el sentimiento de una sinrazón última, la idea de una muerte universal que convierte en coherente lo contradictorio. Esa es la objeción trágica que el poeta interpone al narrador, a sus yos poéticos y a su propia empresa literaria y, entre otras razones, ahí estriba el valor de su poética: el retrato patético, diríamos soez y vehemente, de la

²⁵³ Ramón Irigoyen, «La salvaje crudeza de la vida», *Letra*, nº 39, julio-agosto 1995, p. 77.

²⁵⁴ Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 10: «quizás la clave esencial sea el existencialismo».

²⁵⁵ Antonio Ortega, «Las imperfecciones del realismo», *El Urogallo*, octubre de 1995, pp. 50-52.

²⁵⁶ Enrique Baena, *op. cit.*, pp. 23-24.

indiferencia ante la que permanecen los seres y objetos que en sí llevan la destrucción.

Y también ha sido este mismo crítico el que mejor ha sabido ver la subversión en el modo de encarar la creación poética que este tipo de poesía enarbola:

El movimiento de su poética [...] altera las normas canónicas de la invención lírica: la esencia estética, su singularidad y originalidad, no se presenta en primer plano para sucesivamente engastarse de claves secundarias agrupadas en vivencia, sufrimientos o placeres sin realidad artística en sí mismas. Por el contrario, se ha producido la inversión: desde los signos de destrucción y catástrofe, desde el envejecimiento, la enfermedad o la muerte, se van a objetar otras esferas de creación, las consideradas esenciales o primariamente líricas.

No es difícil derivar de este significativo y lógico cambio de punto de vista la brusca experimentación formal, iniciada en *Días perdidos en los transportes públicos* y extremada después progresivamente en los siguientes poemarios. Por eso —dice el propio Wolfe— *Arde Babilonia* «es un libro duro, quizás más que los otros»²⁵⁷; un libro «más ambicioso y más abierto, con más variaciones»²⁵⁸; un libro que contiene «poemas más largos, no tan conceptuales como los anteriores y con un carácter más narrativo»²⁵⁹; un libro con «aspectos de crítica de la realidad, pero con ironía, alejándome de cierta moda por la poesía social que nos está invadiendo»²⁶⁰; un libro con «un humor más amargo que en los

²⁵⁷ Entrevista de Santiago Martínez, «El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe», *Ajoblanco*, diciembre de 1994, p. 62.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Entrevista de Gustavo Martínez Pañeda, «No soy un profeta del Apocalipsis», *El Comercio*, 21-II-1995, p. 32.

²⁶⁰ Entrevista de Santiago Martínez, *op. cit.*, p. 62.

Cuando Wolfe hablaba de «cierta moda por la poesía social que nos está invadiendo» se estaba refiriendo a autores tan dispares como Jorge Reichman, Antonio Orihuela y a los del colectivo *Alicia Bajo Cero*. Lo que en 1994 parecía un comienzo, años después sería un movimiento bien definido, tal y como demuestra el monográfico de *Ínsula* dedicado

anteriores»²⁶¹. Miguel García-Posada constató también muchos de estos aspectos formales en una temprana reseña del poemario:

Arde Babilonia es un paso más en esta línea [de escritura realista, de materias suburbanas y marginales –este es el universo de nuestro tiempo– y de expresión prosaica y coloquial a ultranza], un paso, si se quiere, cualitativo en la medida en que se tocan más registros (poemas narrativos extensos, poemas intimistas, textos sentenciosos), donde la visión de lo real se hace más variada.²⁶²

La cantidad de registros y de tanteos (y logros) formales es, efectivamente, considerable. Encontramos una acentuación del versolibrismo estricto anterior, se extreman las posibilidades tanto del verso corto como del largo: el corto es usado casi exclusivamente en poemas que relatan con agilidad y sin demasiada extensión algún tipo de anécdota (como «La periferia va por dentro») y también en poemas aforísticos o sentenciosos (como los «8 poemas en forma de artefacto»); en tanto que el verso largo es propio de los poemas más extensos, ya sean reflexivos e intimistas («La última noche de la Tierra») ya los que podríamos llamar poemas-relato o relatos en columna (tal es el caso de «La muerte es la única vergüenza», que además es, como escribe Enrique Baena, «un sincretismo con personaje de la reciente historia de Inglaterra»²⁶³). En libros anteriores estos elementos existen, pero todavía no están tan desarrollados; de hecho, en ellos no hay ningún poema tan extenso como los que encontramos aquí, y tampoco versos tan largos o tan cortos.

Aunque aumenta también el número de perspectivas, el punto de vista más usado sigue siendo la primera persona del singular. Su modalidad es la del «yo poemático», esto es, la primera persona propia, en donde el «yo» explícito se identifica con el autor. Parece la más adecuada para el tono de diario que tiene toda la poesía de

al fenómeno a finales de 2002 (*Ínsula*, «Los compromisos de la poesía», número 617-672).

²⁶¹ Entrevista de Gustavo Martínez Pañeda, *op. cit.*, p. 32.

²⁶² Miguel García-Posada, «Poetas recordados y en guerra», en *El País*, suplemento «Babelia», 25-II-1995, p. 11.

²⁶³ Enrique Baena, *op. cit.*, p. 23.

Wolfe. Los ejemplos son numerosos: «Ya», «Imbécil», «Pruebas», «L'étranger», etc. En ocasiones este «yo» es más testigo que protagonista del poema y se limita a contar algo que está ocurriendo o que ocurrió, como es el caso de «Italiano», «La muerte es la única vergüenza» o «Días perdidos en los transportes públicos». Ya que esta poesía es –digámoslo así– tan autobiográfica, modalidades como el «yo-personaje» (o monólogo dramático) o el «yo irónico» (donde las fronteras entre el yo propio y el ajeno no quedan claras) son desechadas.

Pero el uso de la segunda persona es ahora más frecuente. Encontramos dos tipos de «tú»: uno autocomunicativo, que se identifica con el yo (el poeta se dirige a sí mismo como a un tú), como ocurre en «Ya sé que mañana será otro día», «Retorno al pasado», «Odio» o «Solo»; y otro determinado o propio (el hablante se dirige a alguien que podemos identificar con algún destinatario real, por muy indefinido que sea), como es el caso de «El protocolo del rubor», «Derecho» o «Periodismo».

Los poemas sólo en tercera persona son pocos («Laguna»), e incluso en estos casos lo normal es que, aunque la atención se centre en la tercera persona, aparezca explícito el punto de vista del poeta. Estamos cerca, con ello, del poema del tipo «yo-testigo». En estos poemas el «yo» hace las veces de narrador, aunque no por eso deje de hacerlas también de personaje, ya sea secundario («La muerte es la única vergüenza») o principal («El pasado es un país lejano»), y como tal narrador introduce las intervenciones en estilo directo. Aunque encontramos poemas con diálogos indirectos («Llega, toca, lárgate», «Imbécil», «La periferia va por dentro», «Estrellas invitadas» o «El pasado es un país lejano») este recurso –como veremos– será explotado con mayor ahínco en *Mensajes en botellas rotas*, donde también hay poemas completamente dialogados en estilo directo.

Por todo esto, *Arde Babilonia* resulta ser un libro muy variado en registros, con muchos tipos de poema, a la vez que unitario en tono. Hay largos poemas narrativos que son relatos en columna («La muerte es la única vergüenza» o «Estrellas invitadas»); poemas también largos con estructura anafórica («Odio» y «Ya sé que mañana será otro día»); epigramas («Solo», «Revolución»); sátiras sociales («Democracia», «Un día estás, al otro no» y «8 poemas en forma de artefacto»); odas y homenajes («Los ojos de Fassbinder»,

«Blaise Cendrars» y «Atahualpa Yupanqui»); parodias de la «poesía de la experiencia» («El protocolo del rubor»); o poemas sin clasificación posible en la línea de los libros anteriores («El pasado es un país lejano», «La última noche de la Tierra», «10 años antes o después», «Mañana será otro día», «L'étranger» o «Ríete de esto»).

Miguel García-Posada ha reflexionado sobre la efectividad y el mecanismo de los distintos registros en lo que a la extensión y estructura de los poemas se refiere:

La composición muchas veces abierta, acumulativa, por yuxtaposición, de sus textos somete el discurso poético a la amenaza de la inestabilidad. Este riesgo se suele salvar cuando el poema es muy breve o bien cuando es pautado según módulos muy rigurosos (véase el primero de los poemas titulado «Odio»). La construcción abierta determina la subordinación, hasta el exceso, de los cierres poemáticos.²⁶⁴

Como ocurre desde *Días perdidos en los transportes públicos* —que no casualmente se abre con una cita de William Saroyan que dice: «es sencillamente imposible insultar a la raza humana si no se sonríe al mismo tiempo»— y como ocurrirá en el resto de su obra, la permanente impregnación humorística que recorre todo el libro no es un añadido al conjunto sino que es parte consustancial de él. Es imposible leer —leer bien— estos poemas si no se tiene en cuenta la importante clave humorística que los recorre; olvidarnos de ese elemento produciría una lectura sesgada e incompleta que sólo podría llevarnos a tildarlos de tremendistas y obscenos. El crítico que mejor atención ha prestado a este rasgo wolfiano es Gustav Siebenmann:

Doch obwohl seine ungeschminkten Bilder düster, provokativ oder gar abstoßend wirken, wird die unangenehme Realität durch Wolfes Sprachrhythmus, durch das abrupte Kippen zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie und durch den präzisen Einsatz kühner Metaphern lesbar wie ein bitterer Witz. Das Oxymoron tut seine Wirkung.²⁶⁵

²⁶⁴ Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁵ Gustav Siebenmann, *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts* (5ª reedición revisada y aumentada; selección, comentarios y edición de Gustav Siebenmann y de José Manuel López de Abiada), Stuttgart, Philipp Reclam, 2003, p. 542.

[Aunque sus imágenes crudas resulten tétricas, provocadoras e incluso repugnantes, la incómoda realidad queda retratada como una broma amarga mediante el ritmo verbal de Wolfe, mediante su abrupto oscilar entre la seriedad y la ironía, y mediante la precisa acción de sus audaces metáforas. El oxímoron cumple su función.]

El humor de este libro es un humor casi siempre soterrado. «Muchas veces –dice el propio Wolfe–, los temas que trato pueden parecer terribles y por eso, quizá, no se capte el sentido del humor [...] A veces se toma demasiado a la tremenda que hable de cosas que hasta ahora no se han tratado en poesía. Yo no intento escandalizar a nadie.»²⁶⁶

También se acentúa en este volumen el especial tipo de culturalismo ya señalado al hablar de los dos anteriores, un culturalismo claramente alejado del ejercido por los novísimos (y en este sentido Enrique Baena²⁶⁷ está en lo cierto al afirmar que sus contenidos son una suerte de antítesis de los de *Arde el mar*, libro fundacional de la estética novísima) y por los poetas de la experiencia. Apabulla la abundancia de nombres propios contenidos en sus cuarenta poemas: nombres de escritores o filósofos²⁶⁸, nombres propios de lugar²⁶⁹, de cineastas²⁷⁰, de músicos²⁷¹ o de personajes históricos de distinta condición²⁷². Y al igual que en *Días perdidos en los transportes públicos* y en *Hablando de pintura con un ciego*, en ocasiones estas referencias en lugar de invocar a

²⁶⁶ Entrevista de Gustavo Martínez Pañeda, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁷ Enrique Baena, *op. cit.*, p. 24.

²⁶⁸ Auden, Balzac, Céline, Góngora, Carlos Marx, Bukowski, Baroja, Villon, Dostoyevski, Baudelaire, Schopenhauer, Blaise Cendrars, San Juan de la Cruz, D. H. Lawrence, Faulkner, Nelson Algren, Juan Madrid, Cernuda, Onetti, Delmore Schwartz, Ezra Pound, Ernesto Cardenal, Antonio Gala, Nietzsche, Shakespeare, Darwin, Hemingway, Rilke.

²⁶⁹ Galicia, Granada, Barcelona, Glasgow, Venecia, Londres, París, Pernambuco, Sarajevo, Somalia, Nicaragua, Mongolia, el monte Gólgota.

²⁷⁰ Fassbinder.

²⁷¹ Atahualpa Yupanqui, Lou Reed, Freddie Green.

²⁷² Lola Flores, la Pasionaria, Chamberlain, Hitler.

personas o lugares en un tono de admiración y respeto, traen por el contrario nombres y citas a colación con una obvia intención crítica o humorística, o –como ha señalado José María Barrera– «con un claro sentido desmitificador»²⁷³. También ha apuntado Barrera que «el libro juega con la “literatización” y la inversión de los modelos»; como ejemplo señala la evocación, en la parte final del más largo de los poemas titulados «Odio», del soneto a Lister de Machado, en donde «el escritor enumera su “contrafactum”: “El odio son las cosas / que te gustaría hacer / con este poema / si tu pluma / valiera / su pistola”»²⁷⁴.

En general la presencia de voces ajenas en el texto puede considerarse siempre como una parodia, es decir, como una contravoz. Al introducir en un contexto nuevo un fragmento, éste arrastra significados que en el nuevo contexto se matizan o cobran una vida distinta.

Hay otros muchos ejemplos de intertextualidad: el título del poema «Días perdidos en los transportes públicos», que lo es a su vez de su segundo poemario, con lo que la parodia es aplicada sobre sí mismo; «los ríos que van a dar a la mar» de Manrique y «la intrahistoria» de Unamuno en «La última noche de la Tierra», que a su vez es un título que recuerda al del libro de Bukowski *Last Night of the Earth Poems*; «el eterno retorno» de Nietzsche, el “struggle for survival” de Darwin y el “To die, to sleep – / To sleep, perchance to dream.” de Shakespeare, en «Eterno retorno»; versos de Blaise Cendrars en el poema que lleva por título el nombre de dicho autor; *El extranjero* de Albert Camus y «aquellas maravillosas nubes que pasan» de Baudelaire en «L'étranger»; el guiño que hay en «Vendrá la muerte y te abrirá los ojos» a las palabras de Cesar Pavese «vendrá la muerte y tendrá tus ojos»; *El árbol de la ciencia* de Baroja en «10 años antes o después», etc. Pero la procedencia de estas referencias no se limita a la propia tradición literaria. Muchas de ellas proceden de canciones: el título mismo del libro, como ya se ha señalado, está tomado de una canción; hay citas de Lou Reed (en «Un día estás, al otro no» y en «Compromiso» de «8 poemas en forma de artefacto») y de Freddie Green («Llega, toca, lárgate»); y se menciona «El cara

²⁷³ José María Barrera, «Arde Babilonia», *ABC*, suplemento «ABC literario», 10-II-1995, p.8.

²⁷⁴ José María Barrera, *op. cit.*, p.8.

al sol» («Leyendo»). Y también hay referencias a los *mass media*, como el título mismo –pero sobre todo el contenido– de «Días tranquilos ante el televisor», que dicho sea de paso parodia también el famoso título de Henry Miller, *Días tranquilos en Clichy*.

Todo en este libro –y, repito una vez más, los libros cercanos en el tiempo comparten en gran medida lo que éste contiene– está al servicio de una desmitificación de la poesía, pero sorprendentemente manteniéndose dentro de sus límites o –mejor dicho– ensanchando esos límites. Se trata de poetizar lo *impoetizable*. «El aparente descuido formal [...] es premeditado: me interesa que el poema parezca banal y que al conectarlo con una imagen se altere y surja la poesía»²⁷⁵. Este modo de escribir –según Villena– hace de Wolfe «un poeta no de perfecciones sino de fuerza, de energía, de combustión»²⁷⁶, a lo que habría que objetar que si estos poemas son efectivos –es decir, fuertes y enérgicos– es porque también son perfectos a su manera. El resultado final es un tipo de poesía que no estaría tanto en el poema como en lo que queda después de su lectura:

Hay una palabra inglesa que puede definirlo: *afterthought*. Lo que queda después del pensamiento, una especie de eco que arroja una luz diferente. Eso es para mí muchas veces la poesía, algo aparentemente trivial pero que deja una sensación de desasosiego sin causa aparente.²⁷⁷

III.1.3.2. Mensajes en botellas rotas

Si desde la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos* la crítica había prestado gran atención a la obra de Wolfe, éste poemario apenas tuvo reseñas significativas. Los posibles motivos para este repentino silencio son varios. Lo más burdo tal vez sea achacarlo al posible cansancio provocado en la crítica por la grafomanía del autor, que en menos de cinco años había publicado siete libros: tres poemarios, dos colecciones de relatos, una novela y un volumen de «ensayo-ficción». Otro motivo, mucho más verosímil,

²⁷⁵ Entrevista de Santiago Martínez, *op. cit.*, pp. 64.

²⁷⁶ Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 10.

²⁷⁷ Entrevista de Santiago Martínez, *op. cit.*, pp. 64.

parece ser lo mal que los críticos encajaron la acentuación del talante libre e independiente de Wolfe, que rehusó pasar por el aro, arrimarse o adscribirse a grupo alguno²⁷⁸; además de la progresiva radicalización de su discurso poético y de su prosa *non grata*, sobre todo sus nada halagüeñas declaraciones sobre el *modus operandi* de la propia crítica en el libro de «ensayo-ficción» *Todos los monos del mundo* (véanse pp. 120-21).

Aunque publicado a finales de 1996, cinco poemas de este poemario habían aparecido en la revista *Lúnula*²⁷⁹ más de dos años antes; y en julio de 1995, en la *plquette* *Poemas desde un 5º sin ascensor*²⁸⁰, habían sido publicados otros tres.

El título del poemario se explica solo, pero no están de más las siguientes declaraciones de su autor:

Este libro se parece mucho a una carta. Yo considero la poesía como cartas a destinatarios desconocidos, con la esperanza de que algunos de ellos las reciban con interés. Que vayan esta vez en botellas rotas es porque

²⁷⁸ Las siguientes palabras de Germán Gullón (*Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 58), aunque escritas pensando en los novelistas, creo que se pueden aplicar a los escritores de cualquier género: «Hoy, un novelista tiene que vivir –aunque haya algunas excepciones– proyectándose, estableciendo conexiones y alimentándose del circuito o de los circuitos. Hay circuitos editoriales, de mujeres, de los que participan en las escuelas de literatura, regionales, de novelistas andaluces, de novelistas de León, de los que representan la narrativa española en el extranjero, reuniones de escritores, institutos Cervantes. El que se queda al margen de esos circuitos se queda fuera de la literatura, no existe.»

²⁷⁹ *Lúnula*, nº 9, junio de 1994,. Los poemas eran los siguientes: «¿Estás dormido?», «Déjame soñar contigo», «La cosa», «Explica esto», «Tú, yo, usted y el mundo entero». En «Explica esto» encontramos una mínima variante: si en *Lúnula* se lee «[...] de Jesús. / Aseguraba [...]», en el libro se lee: «[...] de Jesús. // Aseguraba [...]».

²⁸⁰ *Poemas desde un 5º sin ascensor*, Asociación Cultural «El Sornabique», Béjar, 1995. Los poemas son «Todas las noches del mundo», «Teatro» y «Como a todo el mundo».

creo que la comunicación se hace cada vez más difícil, aunque siempre cabe esperar que a algún náufrago le sirvan estos mensajes.²⁸¹

Salvo éste, todos los poemarios de Wolfe hasta la fecha están ordenados por orden cronológico. Aunque finalmente sus poemas fueron publicados juntos y revueltos, lo cierto es que originariamente habían sido concebidos como integrantes de dos libros distintos: uno titulado igualmente «Mensajes en botellas rotas», compuesto por los poemas dialogados²⁸² y por otro grupo de poemas largos²⁸³ que tienen en común la ausencia de «yo» narrativo y un marcado tono de «crónica de sucesos»; y otro libro –con todos los poemas restantes– titulado «Vamos ahora al fondo de las cosas», que es la cita de Schopenhauer con la que finalmente se abre la versión final y conjunta de *Mensajes en botellas rotas*.

Wolfe en este libro amplía aún más si cabe sus fondos, formas y motivos poéticos²⁸⁴, hasta lograr poetizar lo nunca poetizado. Tal y como escribió Luis Antonio de Villena, «la poesía de Roger Wolfe –en sus últimos libros– ha extendido el territorio sobre el que puede (y debe) hablar la poesía, que no ha de estar condenada al gueto de los tópicos ilustres»²⁸⁵.

El volumen es incluso más variado que el anterior, a la vez que más unitario en tono. Su gama de registros es exhaustiva. Salvo los poemas más epigramáticos o «en forma de artefacto», se encuentran

²⁸¹ Miguel Munárriz, «Gracias a Dios, se puede vivir sin haber leído a Proust», *El Mundo*, 16-IV-1997, p. 46.

²⁸² «¿Estás dormido?», «Déjame soñar contigo», «Diálogo interior», «Los grandes», «Como a todo el mundo».

²⁸³ «Nada nuevo», «La cosa», «Explica esto», «Tú, yo, usted y el mundo entero», «Premio novel».

²⁸⁴ «Es un libro muy abierto, con muchos registros, no sólo desde el punto del contenido sino también registros técnicos y formales. En él hay desde poemas mínimos, líricos, intensos, apretados, hasta poemas largos, narrativos, en primera y en tercera persona. Hay mucho más de lo que pueda parecer tras una lectura superficial.» (Entrevista de Miguel Munárriz, «Gracias a Dios, se puede vivir sin haber leído a Proust», *El Mundo*, 16-IV-1997, p. 46.)

²⁸⁵ Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera». 22-III-1997, p. 13.

en él todos los restantes tipos de poema existentes en *Arde Babilonia* (relatos en columna, poemas con estructura anafórica, sátiras sociales, parodias de la «poesía de la experiencia» o poemas sin clasificación posible, más intimistas, en la línea de los libros del periodo anterior), además de otros nuevos: los ya mencionados poemas dialogados, los poemas sin «yo» y en clave de crónica de sucesos, o la epístola «Carta desde el norte».

El trabajo invertido en este poemario fue tal que Wolfe llegó a pensar poco después de publicarlo que ya había dado su do de pecho: «Es muy posible que me haya quedado vacío, o que haya fustigado la cuestión hasta el extremo de habérseme quitado, como de hecho se me han quitado, las ganas de escribir»²⁸⁶.

En opinión de Luis Antonio de Villena –único crítico que se ocupó del libro con cierta seriedad–, esta entrega «no cambia el estilo ni el tono de Wolfe. Digamos que amplía un libro grande, al que añade algunos poemas estupendos.»²⁸⁷ Cuando más agudo resulta Villena es al hablar del tono un tanto onírico que parecen adquirir algunas de las nuevas composiciones: «La escritura poética de Roger Wolfe –necesaria, importante– entra en el rótulo, mejor que de *realismo sucio*, de *realismo alucinante*»²⁸⁸. Para este crítico lo mejor del libro «está en los poemas largos, donde la salmodia y una ligera, bien aprendida narratividad, se dan la mano: “Todas las noches del mundo” (quizás el mejor del libro) pasando del realismo al sueño, imbricando años y geografías; o “Gente”, texto seco, escueto, firme, eficaz.»²⁸⁹

El libro, por supuesto, cuenta con mucho humor²⁹⁰, quizás con algo más que cualquiera de los anteriores, aunque esté más soterrado. Y por otra parte, aunque todavía cuenta con la dureza de *Arde*

²⁸⁶ Roger Wolfe, Carta inédita, 22-III-1997.

²⁸⁷ Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ «Me permite», «Convendría que tomaras precauciones», «Metafísico estáis», «Los presupuestos del poder», «Noche en blanco».

Babilonia, también contiene más poemas intimistas²⁹¹ que aquél. También se observa un ligero aumento en la proporción de poemas metaliterarios²⁹² y una continuación del ya definido culturalismo de cosecha propia, junto con el uso de referentes culturales con intención paródica, elemento éste último que el autor ya no abandonará.

Aunque en *Arde Babilonia* ya hubiera algún caso, en este poemario el uso de las estructuras anafóricas es recurrente²⁹³. Parece como si el poeta hubiera tenido en cuenta las palabras que Miguel García-Posada le dedicó entre la publicación de este poemario y el anterior:

La composición muchas veces abierta, acumulativa, por yuxtaposición, de sus textos somete el discurso poético a la amenaza de la inestabilidad. Este riesgo se suele salvar cuando el poema es muy breve o bien cuando es pautado según módulos muy rigurosos (véase el primero de los poemas titulado «Odio»). La construcción abierta determina la subordinación, hasta el exceso, de los cierres poemáticos.²⁹⁴

III.1.3.3. *Cinco años de cama*

Al igual que ocurriera con el poemario anterior, la crítica –una vez más salvo Luis Antonio de Villena– no prestó ninguna atención a este libro. Pero esta vez el vacío también provino del mundo editorial, viéndose Wolfe obligado a publicar, por primera vez desde

²⁹¹ «Es tarde ya en la noche», «La eternidad», «Ética del cavernícola contemporáneo», «La música», «Noche de blanco papel», «Algo más épico sin duda», «Relatividad».

²⁹² «Un pie en la tumba», «Los grandes», «El poema», «La poesía».

²⁹³ He aquí los casos más claros, todos ellos poemas estructurados casi únicamente mediante la repetición de algún elemento: «Gente», «Todas las noches del mundo», «Teatro», «La poesía», «Hay gente», «Me pregunto», «Una bandera blanca no tiene por qué ser necesariamente una toalla» y «Esto».

²⁹⁴ Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 11.

Días perdidos en los transportes públicos, en una colección desconocida.

Ya no encuentro editores ni para mis poemas. Cinco años de cama, sin ir más lejos, estuvo a punto de quedarse en el maldito cajón. Rechazado por Visor, por Hiperión, por Dios sabe cuántas editoriales más. Al final surgió lo de Prames. Una editorial que se dedica realmente a los libros de senderismo y montaña. La ironía no podía ajustarse mejor a mi situación. (QF: 132)

Este volumen fue escrito mientras Wolfe intentaba dejar el alcohol. «Durante 15 años estuve muy jodido porque bebía a base de bien –confesará años después, en 1999–. Hace dos años que no he probado ni una gota.»²⁹⁵ Este hecho es más importante de lo que pueda parecer: en primer lugar, porque una adicción tan seria y prolongada, y su superación, marcan la vida de cualquiera; y, en segundo lugar, porque casi toda la literatura de Wolfe –y sus poemas sobre todo– es esencialmente «autobiográfica», o –como dicen Aurora Luque y Emilio Carrasco– de un «acentuado biografismo aparente»²⁹⁶. En el poema «Aviso para navegantes», perteneciente a la primera parte del libro, vemos que el escritor todavía no las tenía todas consigo en su lucha –que ya duraba casi un lustro– contra el alcoholismo: «Quince años / de alcoholismo activo / tres o cuatro / de precaria sobriedad / y una bomba de relojería / en los mismos tuétanos». Según avanza el libro, el problema parece ir diluyéndose lentamente, hasta llegar a la sección final, más sosegada. Por este motivo –aunque no solamente– el libro denota el comienzo de una transición.

Es la primera vez que Wolfe divide en distintas secciones un poemario. *Cinco años de cama* es un libro largo: setenta y siete poemas, más uno a modo de prólogo y otro a modo de epílogo, distribuidos en tres secciones: «Cinco años de cama», «perogrullo dixit» y «Turismo & Solidaridad». En septiembre de 1997 el conjunto estaba prácticamente terminado:

²⁹⁵ Entrevista de Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

²⁹⁶ Aurora Luque y Emilio Carrasco, *op. cit.*, p 8.

Cinco años de cama nació con mal pie y para colmo deseché sin posibilidad de recuperación unos 20 poemas de ese libro, en un típico arranque de enajenación transitoria, y ahora la ironía [...] es que hay poemas en ese libro que son peores que muchos de los que tiré a la basura. Ay la puuuuucha. En cualquier caso anda ya, el libro, por los 70 poemas, y ahora está dividido en tres partes. Voy a dejarlo crecer y que se consolide como un hueso quebrado, él solito.²⁹⁷

La primera parte es la más larga y continúa con el tono del libro anterior; de hecho fue concebida como un libro en sí: «Tengo un libro de la etapa antigua que despachar todavía –escribe Wolfe en julio de 1997–, creo que se lo voy a enviar a Munárriz, de Hiperión, a ver qué dice. Se llama *Cinco años de cama*»²⁹⁸. Finalmente, la negativa de éste (y de otros editores) y la llegada de nuevos poemas terminaron integrando ese posible libro en el conjunto al que ahora pertenece.

En esta primera sección abundan los poemas muy cortos, muchos de los cuales²⁹⁹ recuerdan a los «8 poemas en forma de artefacto» de *Arde Babilonia*. No hay demasiadas diferencias formales respecto al libro anterior. Con todo, encontramos por primera vez varios ejemplares³⁰⁰ de un tipo de poema más bien largo, estructurado básicamente mediante la enumeración (y a veces también algún elemento anafórico), de verso muy corto y tajante, poco fluyente y de gran aplomo, y con un cierre climático de enorme eficacia.

Entre la redacción de esta sección y la segunda transcurrió más de medio año.

Estoy en curva ascendente estos días, devorando cuatro libros a la semana y escribiendo poemas hasta que me salen por las orejas. Hubo, no sé, nueve meses de sequía poética absoluta, la más larga yo creo que de mi carrera hasta la fecha, y ahora esta diarrea. Ya veremos en qué queda esta

²⁹⁷ Roger Wolfe, Carta inédita, 9-IX-1997.

²⁹⁸ *Id.*, Carta inédita, 1-VII-1997.

²⁹⁹ «Que Dios y Walt Whitman me perdonen», «El matrimonio es un premio de consolación», «Glosa a Celaya», «Tanto monta», «Con que lleguemos a mañana me conformo» y «Buena nueva, vieja nueva».

³⁰⁰ «El peso del mundo», «La poesía es un revólver apuntando al corazón» y «La agonía».

espiral de euforia. Luego habrá que bajar. Bajar y subir, ésa es la vida y eso es lo que hay. Subir y bajar. Pero bueno, estoy escribiendo unos poemas realmente extraños, dando rienda suelta a una voz que llevo conmigo desde hace años pero que siempre he silenciado, la voz que aprendí en su día en gente como Vallejo o Cummings (véase al respecto versión libre poema Cummings en *Días perdidos* p. ej.), una vena cuasi experimental, por llamarla de alguna manera, que está dando un súbito giro a mis númenes poéticos y reconduciéndolos por una senda llena de sorpresas y peligros. No sé en qué quedará.³⁰¹

Finalmente esos «poemas realmente extraños» se convertirían en «Perogrullo dixit». Nos ocuparemos detalladamente de ellos en el siguiente capítulo. Su redacción tuvo lugar durante el verano de 1997 e inmediatamente después comenzó la de la sección final del libro, «Turismo & Solidaridad».

Esta tercera parte es más calmada y precisamente por eso contrasta ostensiblemente con el tono de guerra que la sección «Cinco años de cama» continúa y con la causticidad explosiva y distorsionante de «perogrullo dixit».

Mi último libro es brutal porque registra los altibajos biológicos de la vida cotidiana y, a medida que avanza, se va remansando. Sigo pensando lo mismo, pero estoy cansado de darme con la cabeza contra la pared. Llega un momento en que te das cuenta de que no tiene sentido acabar como un loco pegando gritos en una habitación acolchada con una camisa de fuerza, porque al final es contraproducente. No es que yo haya cambiado la forma de pensar, sino que me he cansado un poco. He perdido la capacidad de hacer esfuerzos. Y, además, veo más claro lo que ya sabía: que todo es inútil, que nada tiene sentido, que la vida son cuatro días y que somos cadáveres de vacaciones, como dijo aquél. Y que el cabreo y enfrentamiento permanentes, aunque estén justificados, cansan. Voy a seguir diciendo lo mismo que he dicho siempre, pero sin darme cabezazos.³⁰²

El título de uno de los poemas de esta última sección es precisamente «Proyecto de una tregua». Salvo algún caso aislado, especialmente «Operación limpieza», estos poemas han perdido el odio que caracterizaba a gran parte de los anteriores y en su lugar

³⁰¹ Roger Wolfe, Carta inédita, 1-VII-1997.

³⁰² Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

cuentan con mucha más compasión, en el sentido etimológico del término («sufrimiento compartido»). Hay en ellos una patente apertura hacia el dolor ajeno. *El otro* deja –sólo en cierta media– de ser el infierno (como decía Sartre) y ahora es un simple condenado más, como el protagonista de los poemas.

El libro y la sección terminan con el poema «Aniversario», redactado el 17 de octubre de 1997, el día que Wolfe cumplió treinta y cinco años.

Como dato curioso, pero a la vez sumamente significativo, merece la pena dejar aquí constancia de ciertos problemas habidos en la editorial Prames –que finalmente publicó el libro– por causa del poema «La erótica del poder», que en palabras de Aurora Luque y Emilio Carrasco es «una sátira de la triunfal noche electoral de Aznar en 1996» y recuerda «los escarceos sexuales y/o políticos de César que Catulo pregona sin recato»³⁰³.

Manuel Vilas [el director de la colección] me llamó pa decirme que poema «La erótica del poder» había levanta ampollas, los de la editorial preocupados porque al parecer 25% subvención de Diputación General de Aragón, en manos del PP, y que a ver si podía quitar poema, yo digo que no quito poema y él dice que si con poema no se publica el libro él dimite, al final parece que sangre no llega al río, libro sale con poema.³⁰⁴

En su reseña del poemario, Luis Antonio de Villena dice –y dice bien– que «el camino de Wolfe –empezado algo más suave en *Días perdidos en los transportes públicos* (1992)– no ha hecho, desde entonces, sino extremarse. *Arde Babilonia* (1994) y *Mensajes en botellas rotas* (1996) [...] son un camino, sin rupturas, en el que los textos, por regla general, se vuelven más nihilistas, aún más

³⁰³ Aurora Luque y Emilio Carrasco, *op. cit.*, p. 8.

³⁰⁴ Roger Wolfe, Carta inédita, 3-VI-1998.

En una entrevista realizada unos días después de la redacción de este poema (Pepe Ramos y Juan Miguel López, «Un ciego con una linterna en una mano y una pistola en la otra», en *El Pájaro de Papel*, abril de 1997, p. 22), Wolfe se refiere a cómo le surgió la idea de escribirlo: «El otro día vi una foto en un suplemento dominical, de un político y su hembra subidos a una plataforma saludando a la multitud, y convertí esa foto en un poema. Lo titulé “La erótica del poder”.»

coloquiales, más desesperanzados y más directos. En esa senda –un poco más lejos– está *Cinco años de cama.*»³⁰⁵ Lo que este crítico no menciona es el atisbo de remanso o la pérdida de virulencia que hay en la parte final del libro. Señala también Villena, una vez más, que «su mejor cualidad es su fuerza, su casi siempre innegable intensidad»³⁰⁶ y también el hecho de que «un mayor tremendismo –un desdén mayor– y un coloquialismo, un lenguaje directo, [...] tenían que llevarle, en buena lógica, al uso del argot y hasta de la grafía que recoge la pronunciación marginal [...] que aparece, en especial, en la segunda parte del libro: “perogrullo dixit”»³⁰⁷. Finalmente, Villena nos da una muy buena explicación del título del libro (tomado de una cita de Bukowski, «Quisiera irme a la cama cinco años pero el mundo no me deja»):

La idea de meterse en la cama para huir del mundo, para rechazar lo existente, ha aparecido a menudo en la vida española. La utiliza un personaje de Jardiel Poncela, en la comedia *Eloisa* está debajo de un almendro. Caballero Bonald ha hablado también de los tumbaos –frecuentes en Andalucía–, gente que se mete en la cama, sin motivo aparente (y desde luego sin enfermedad) para huir de una vida frustrante o cansada. El título de Roger Wolfe debe ser entendido en esa línea. Cinco años de cama es un modo de rechazo. Una manera de querer bajarse –descolgarse– de este tinglado que gira. Onetti pasó, voluntariamente, sus últimos 10 años en la cama. Y Camus cuenta, en sus *Carnets*, que un funcionario que conocía en Argelia se acostó a los 50 y murió –sin salir de la cama– a los 84. Quedarse en la cama, porque sí, es una radical y pacífica protesta.³⁰⁸

III.1.4. Los excursos (1997- 1998): «*Perogrullo dixit*» y *Enredado en el fango*

Estos dos conjuntos de poemas fueron escritos durante el período comprendido entre el verano de 1997 y febrero de 1998. Ambos suponen una desviación –sólo en el ámbito formal– respecto

³⁰⁵ Luis Antonio de Villena, «Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

al resto de la obra poética del autor: «perogrullo dixit», por su extremada experimentación; y *Enredado en el fango*, por haber sido redactado originariamente en inglés. Si además tenemos en cuenta el ya mencionado atisbo de remanso que se aprecia en la sección final de *Cinco años de cama* (curiosamente escrita entre la redacción de estos dos conjuntos de poemas), cae por su propio peso que por aquellos meses Wolfe empezó a plantearse nuevos modos de encarar la escritura poética.

A posteriori comprobamos que lo que en realidad ocurrió no fue un cambio drástico, sino una paulatina acumulación de distintos registros. Wolfe ha integrado a su poética los elementos usados en «perogrullo dixit» (así como ya había hecho uso esporádico de algunos de ellos en libros anteriores) y también ha seguido escribiendo poemas en inglés que luego vierte libremente al español, como veremos al ocuparnos del siguiente poemario.

Aunque muy distintos, estos dos títulos tienen en común, en primer lugar, ese afán experimental que en cierto modo los desvía del resto de la producción wolfiana y que los convierte en ejemplares únicos de la poesía escrita en español; y en segundo lugar, la ya mencionada proximidad en el tiempo. Por estos motivos son agrupados bajo un mismo rótulo: excursos.

III.1.4.1. «Perogrullo dixit»

Mis verdades son de Perogrullo. ¿Qué otro tipo de verdades va uno a escribir en un mundo regido por la oligofrenia?³⁰⁹

Una verdad de Perogrullo, según el diccionario, es algo tan evidente o conocido que resulta tonto o simple decirlo. Y ésta es precisamente la tarea que Wolfe se propone cuando afirma pretender «constatar lo obvio»³¹⁰: de ahí la declaración de intenciones y el humor del título de estos poemas.

El poema a modo de prólogo de esta sección, «con el permiso de e. e. cummings», pertenece a *Días perdidos en los transportes*

³⁰⁹ Roger Wolfe, Carta inédita, 2-XI-2002.

³¹⁰ En el poema «La última noche de la Tierra», *Arde Babilonia*, p. 17.

públicos y es una traducción libre de “let’s start a magazine”³¹¹ del norteamericano Edward Estlin Cummings (1894-1962), tal vez el poeta que más influyó en Wolfe a la hora de acometer este modo de escritura. Wolfe ha escrito en numerosas ocasiones sobre Cummings. Algunas de sus palabras hablando del norteamericano resultan aclaratorias respecto a los propios poemas de «perogrullo dixit». En cuanto a la experimentación con el idioma de aquél, Wolfe dice que «no estamos ante un apologista del todo vale ni ante un experimentalista de cartón piedra»³¹² y que «su descuartizamiento del lenguaje no renuncia al sentido, sino que lo potencia»³¹³.

³¹¹ Ese poema pertenece al libro *No Thanks* (1935) y se puede encontrar en *Complete Poems of E. E. Cummings* (edición de Katherine Winters McBride, Cornell University Press, 1989), pero en cualquier caso es significativo que Wolfe lo tomara de la antología *The Penguin Book of Unrespectable Verse* (1980), que –tal y como él dice (Roger Wolfe, Carta inédita, octubre de 2003)– «recoge diatribas contra lo divino y lo humano de los más variados autores de la literatura universal, y no tiene desperdicio». El original dice así:

“let’s start a magazine
to hell with literature
we want something redblooded
lousy with pure
reeking with stark
and fearlessly obscene
but really clean
get what I mean
let’s not spoil it
let’s make it serious
something authentic and delirious
you know something genuine like a mark
in a toilet
graced with guts and gutted
with grace”
squeeze your nuts and open your face.

³¹² Roger Wolfe, «Sabor americano. Libertad y experimentación», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 7-IX-1996, p. 55.

³¹³ *Ibid.*

La diferencia entre un e. e. cummings y un Louis Zukofsky es que el primero violentaba el lenguaje precisamente porque tenía algo que decir, mientras que el segundo no tenía nada que decir, y lo sabía, y violentaba el lenguaje para ocultarlo.

Ésa es también la diferencia entre un César Vallejo y los abanderados del esencialismo lírico que propugnan algunas escuelas poeticointegristas españolas de los últimos años. No hay color. Ni hay madera, ni hay vida, ni hay nada. (OG: 34)

Gran parte de estos diecisiete poemas son una diatriba en forma de vomitona verbal contra el mundo actual, y contra la propia especie humana y lo que ha hecho de sí misma y de su entorno. «crecez y multipliCAOS» es uno de los poemas que recogen uno de los picos climáticos de esta angustia, que finalmente no es posible transmitir más que a través de un vehículo tan roto y descalabrado como la dialéctica del espanto descoyuntado con que la realidad que el autor pretende reflejar se le presenta a él en su percepción cotidiana.

En estos poemas la fragmentación anfetamínico-adrenalínica es clave; así, en esos brutales fogonazos de pesadilla, es como imagina el autor que deben de llegarle los estímulos externos a un hombre que esté siendo víctima de la tortura: gritos de espanto que se acercan y se alejan; *flashes*; alucinaciones visuales y auditivas; chapoteos de bestia degollada en el barro. Puede que estos textos reflejen también parcialmente las experiencias alcohólicas y –en menor grado– psicotrópicas del autor.

«perogrullo dixit» está recorrido de cabo a rabo por una profunda pulsión de muerte, que se acaba revelando como *única forma posible de alivio*, como en gran medida sucede con las víctimas de la tortura. Muerte, pues, como liberación. (En realidad este elemento se encuentra en buena medida en toda o casi toda la obra del autor³¹⁴, y no sólo en estos poemas; aunque en ellos es más evidente, por lo convulso.)

³¹⁴ Las menciones explícitas a la muerte como única posible liberación se encuentran ya incluso en las primeras composiciones poéticas del autor. En *Diecisiete poemas*, en el poema «La mort dans l'âme», leemos: «Y deseas que termine / de una vez esta comedia ingrata. / Y que el olvido te abrace para siempre.»

El ambiente que el autor recrea en estas composiciones no está lejos de los escalofriantes pasajes sobre la tortura de *Abaddón el exterminador*; de Ernesto Sábato; de ciertos pasajes de delirio etílico de los primeros libros de Bukowski (*Notes of a Dirty Old Man*; *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*); o de *The Bird of Paradise*, por ejemplo, de R. D. Laing. El propio Wolfe, sobre todo en sus novelas, ha alcanzado cotas similares a este tipo de prosa, digamos, *desquiciada*.

Casi todos estos poemas juegan con –o, mejor dicho, se sirven de– la fonética coloquial para intentar encontrar hallazgos en el punto de intersección de esa misma fonética y la ortografía. Valga como ejemplo el primer verso de «crecez y multipliCAOS», «castas alturas» (por «que a estas alturas»), es decir, alturas que son castas, como se supone que corresponde a las alturas.

Este modo insólito –en las letras hispanas– de abordar la escritura del poema, en lo que a la forma se refiere bebe pequeños sorbos de fuentes bastante variadas: el argot y el registro coloquial de la lengua viva; la distorsión del lenguaje del ya mencionado E. E. Cummings; los poemas más satíricos y procaces de Quevedo; la sintaxis dislocada de Vallejo; tal vez la sonoridad del Nicolás Guillén de *Songoro cosongo*; puede que la corrupción del lenguaje de ciertos poemas del Félix Grande de *Blanco Spirituals*; la narratividad deslavazada del Antonio Martínez Sarrión de algunos poemas de *Teatro de operaciones*; y en lo que se refiere al ya mencionado jugar con la fonética coloquial, del escritor contemporáneo inglés Billy Childish, de quien Wolfe ha traducido poemas. Este último autor es disléxico y publica sus poemas tal y como los escribe, sin hacer corrección alguna; así, por ejemplo, en lugar de “hearts”, “through” o “typewriter”, escribe “harts”, “thru” y “typeriter”. En el caso de Wolfe, el uso de este recurso responde –además de a los motivos ya mencionados– a una cierta intención paródica y de «prosaización» del discurso, que de algún modo pretende reflejar el abismo que siempre media entre la realidad de las cosas y su idealización, y cómo la vida rebaja nuestras más sublimes aspiraciones a su justo y más bien pedestre lugar. Wolfe ha hecho un uso esporádico de esta herramienta antes y después de la redacción de «perogrullo dixit» (el ejemplo más claro es «mala hostia», también en *Cinco años de cama*).

III.1.4.1.1. Anotaciones y paráfrasis sugeridas

Dejémonos de dengues y de «buen gusto» y admitamos todo lo que nos proyecte este brutal espoleador de la realidad.³¹⁵

A continuación se hace un repaso de los términos y expresiones de cada poema que pueden plantear problemas de comprensión a lectores no familiarizados con el argot, así como la explicación o paráfrasis de algunos de los más «crípticos». Creemos que este ejercicio, además de cumplir con ese objetivo, sirve para dar una idea exacta del dominio que el autor muestra aquí del idioma en todos sus registros.

Las acepciones que se dan de los términos y expresiones no son las únicas, sino las que éstos tienen en los textos. Todos ellos, salvo cuando se indica que se trata de un neologismo del autor, se encuentran en un buen diccionario del español actual.

«Perogrullo dixit»

– v. 6. «y dos mofletes glúteos (adj.)»: «las dos mejillas de las nalgas». En inglés, se habla a veces humorísticamente de las “cheeks of the arse” (las «mejillas» del culo). El autor añade aquí «adj.» tras la palabra «glúteos» para dar a entender precisamente que se trata de «glúteo» en su acepción de adjetivo.

– vv. 7-11. «carnigallináceos / del susto / –porque estamos en agosto / y no podía ser térmico / el fenómeno–»: Con la piel del

³¹⁵ Palabras de Dámaso Alonso hablando de Quevedo, *Poesía española*, Madrid, Gredos, reed. 1993, p. 529. Y he aquí también algunas líneas del propio Wolfe sobre Quevedo (Carta inédita, 23-V-1996): «En el Siglo de Oro hay sinvergüenzas que valen la pena. Lo que ocurre es que cuando escribes cosas como las que a veces escribía esa gente –Quevedo por ejemplo– los críticos sufren una repentina falta de memoria que se alía con su mala leche habitual y te llaman “escatológico”, “impresentable” y demás. Luego se corren por el culo leyendo a escondidas a Catulo y a Propertio.»

trasero en «carne de gallina», supuestamente de un «susto», porque estando en agosto es evidente que no puede ser a causa del frío.

«Polisía es puta»

– v. 1. «Somantar»: Neologismo del autor derivado de «somanta», utilizado coloquialmente por «zurra» o «paliza».

– v. 1. «Badulaque» (*coloquial*): Tonto, necio.

– v. 2. «Jetoncio»: Neologismo del autor derivado de «jeta», usado coloquialmente por «cara» o «rostro».

– v. 2. «Bodoque» (*coloquial*): Referido a una persona, sin inteligencia o sin sensibilidad.

– v. 3. «Córcholis» y «Cáspita»: Interjecciones que se usan para indicar extrañeza, sorpresa, admiración o disgusto. Aquí el autor sustantiviza ambos términos.

– v. 7. «Zamba»: Onomatopeya que reproduce el sonido de determinado tipo de golpe.

– v. 7. «Cunda». Aunque aquí este término viene a funcionar igual que «Zamba» –es decir, a modo de onomatopeya–, es probable que conserve su significado como sustantivo: (*argot*) automóvil conducido por un toxicómano que traslada, a cambio de dinero, a otros drogadictos hasta los lugares donde se vende droga.

– v. 7. «Chunga». Al igual que «Cunda», cobra un valor onomatopéyico a la vez que conserva su significado como adjetivo: «chungo» (*coloquial*): 1) De mal aspecto o en mal estado; 2) broma o burla festivas.

– v. 9. «Zarabanda»: Ruido fuerte, jaleo o alboroto.

– v. 10. «Golpissa»: Corrupción de «golpiza», que en zonas del español meridional significa paliza.

– v. 12. «Poulisaía»: Corrupción de «policía» que refleja las dificultades del hombre que está recibiendo la paliza para pronunciar correctamente las palabras.

– v. 13. «Mare deu»: Forma coloquial de decir «la madre de Dios» en valenciano, dialecto del catalán que presumiblemente Wolfe conoce debido a su permanencia en Alicante durante gran parte de su infancia y juventud.

«La muerte hace aquí»

– Título: «hacer de aquí» (*argot callejero; cheli*): Expresión con que se da a entender que cierta persona hizo algo. Ejemplo: «Hizo de aquí, sacó una navaja y lo pinchó». (El interlocutor, al decir «hizo de aquí», suele imitar con gestos fingidos la acción descrita; es decir, se lleva la mano a un bolsillo, se la introduce en el interior de la cazadora, etc.)

– v. 1. «Jama»: de «Jamar» (*coloquial*): Comer. (Aunque en este contexto la idea que más o menos se quiere expresar es que la vieja –que es la muerte– está en un rincón y está mascando o masticando algo). «Jama» también es «comida», tal y como vemos en el verso 7.

– v. 1. «la tuerta» es la vieja; es decir, la muerte también.

– v. 8. «piño» (*argot; cheli*): Diente.

– v. 8. «bisuta» (*argot; cheli*): Bisutería; quincalla barata de adorno personal.

– v. 9. «colora» (*caló*): Oro; por extensión, joyas.

– v. 9. «de pega» (*coloquial*): De mentira, falso o no auténtico.

– v. 10. «jeta» (*coloquial*): Cara, rostro.

– v.14. «vas pallá que ni cantao»: Juega con la frase hecha coloquial «que ni pintado».

– v. 15. «julalondra»: Julandra (de julái/julandrón, que en caló/cheli significa «pringao» o «bobo» y también «homosexual»; el pringao o julái es por ejemplo la víctima inocente de un robo o estafa; también, quien carga con una culpa que no le corresponde) + alondra.

Paráfrasis sugerida³¹⁶:

«La tuerta mastica/masca en su rincón, contando sus monedas o dinero. (La tuerta es la muerte.)

»Mírala cómo come/mastica, en el rincón, la tuerta. Se traga y masca la comida con sus dientes como trozos de bisutería barata, adornada con oro y joyas falsos.

³¹⁶ Ésta y las demás explicaciones y paráfrasis no deben tomarse al pie de la letra; permítasele un margen al «numen» y a las vagas percepciones sobreentendidas de las que –como en todo buen poema– no es a veces consciente ni el propio autor.

»Mastica y masca como si fuera a comerse su propia cara, en el rincón, la tuerta.

»Y tú vas a ir para allá antes que canta un gallo, a que la muerte te haga las cuentas, bobo que andas cantando/perdiendo el tiempo tontamente por la vida como un pajarillo en los campos sembrados.»

«Rácano llega»

– v. 1. «Rácano»: (*coloquial*): Miserable o mezquino. «los madriles» son por supuesto la capital; lo mismo «el foro» (v. 8). Rácano es el advenedizo o trepador procedente de provincias que llega recomendado a la capital con la intención de hacer carrera en el mundillo sociocultural.

– v. 3. «Papar» o «Papear» (*coloquial*): Comer.

– v. 5. «y mete la pajita con fugas en un vaso»: Referencia a la conocida escena del jarro y la paja del *Lazarillo* en la que el pícaro engaña al ciego.

– v. 6. «Garimba» (*caló*): Cerveza.

– v. 10. «Machaca» (*argot*): Ayudante segundón, secuaz.

– v. 11. «y el plastazo da madera»: «y el pesado da la tabarra».

– v. 12. «Culilaxo» (neologismo del autor): Podría decirse que «con el culo suelto» (o hecho agua) de verse –Rácano– por fin en la Corte, que es un monipodio (acepción acuñada por Cervantes en su conocida novela ejemplar) de canallas.

– v. 13. «el coro se rajaba los gazzates»: El coro –la camarilla– de aduladores se desgañitaba entusiásticamente aprobando los magnos planes de Rácano.

– vv. 14-15. «fermenta el himno / de pises purulentos mal fervidos»: Los coros de la banda de sabandijas aulladoras, Rácano incluido, alcanzan la apoteosis.

– v. 16. «LAS ROTATIVAS AL PODER»: Los medios de comunicación, ejemplificados por los periódicos, se hacen estentóreo eco de su poderío.

«Atraco»

– v. 5. «Pastuza»: Neologismo del autor derivado de «pasta», usado coloquialmente por «dinero».

– vv. 5-6. «te cosemos / un ocho en la pirula»: «te rajamos el glande».

– v. 7. «Mejunje» (en esta acepción, neologismo del autor): Dinero, cosas de valor. «quelillo»: Diminutivo del caló «queli» o «quelo» (casa).

– vv. 8-12. Antes de marcharse («abrirse» [*coloquial*]: irse), los atracadores le hacen una siniestra oferta al viejo que regenta el negocio atracado («el canas»; neologismo del autor, de significado evidente) que escoja entre pincho («pinchazo»: navajazo) o pellizco. Lo de «pellizco» no se lo explica nadie claramente, y es posible que el anciano piense que se trata de una simple broma macabra, y que le están tomando el pelo; que si dice «pellizco» le darán eso, un simple pellizco en el sentido corriente del término. Pide pellizco y el cabecilla («el ganso» (*coloquial*): el «grande») de los atracadores coge unos alicates y le arranca literalmente un trozo de mejilla.

«Crecez y multipliCAOS»

– Título. «Crecez»: creced + hez.

– «palabra de Boss»: Eco de la fórmula eclesiástico-litúrgica «palabra de Dios», «palabra del Señor». «Boss» hace referencia al jefe supremo, que podría ser por ejemplo el presidente de Estados Unidos. El cantante y compositor norteamericano Bruce Springsteen es conocido también como el Boss, y de hecho fue por él por lo que se introdujo el término en la percepción colectiva española; aunque por supuesto Springsteen no tiene absolutamente nada que ver con este poema.

– v. 1. «Hetaquí castas alturas»: «hete aquí que a estas alturas».

– v. 2. «Rular» (*coloquial*): Funcionar. «boliche»: aquí, diminutivo de «bola».

– v. 3. «6 millardos»: 6 mil millones; población del planeta cuando se escribió el poema.

– v. 5. «Taxón»: Grupo taxonómico; es decir, especie o variedad; por extensión, en el contexto de este poema, cualquier planta o animal.

– v. 6. «Anal»: Registro escrito.

– v. 7. «Concordancias»: Índice alfabético de todas las palabras de un libro, con todas las citas de los lugares en que se hallan.

– v. 10. «Jalandria» (*argot callejero*; *caló*; *cheli*): Comida.

– v. 11. «Dije»: Joya pequeña que suele llevarse colgada de una cadena o de una pulsera. «chuchería» ha de entenderse en su dos acepciones: 1) alimento ligero, generalmente dulce, que se suele comer sin necesidad y sólo para dar gusto al paladar; y 2) objeto de poco valor, aunque gracioso y delicado.

– v. 12. «Hacer agua»: Referido a una embarcación, tener grietas o roturas por las que el agua empieza a penetrar; referido a un asunto, empezar a ir mal.

– v. 14. «Pito» (*coloquial*): Cigarrillo.

– v. 17. «Mando»: Funciona en dos sentidos: 1) autoridad y poder para mandar que tiene un superior sobre sus subordinados y 2) el mando a distancia del televisor.

– v. 18. «Viaje» (*coloquial*): Golpe, ataque o agresión inesperados.

– El final del poema es una especie de metáfora en la cual el Boss o Jefe Supremo (¿Dios?), que está divirtiéndose ante el televisor viendo la película de terror que se sacó de la manga cuando decidió crear el mundo, se aburre por momentos y no sabe qué hacer; tras encender ya medio hastiado un cigarrillo y pensárselo un momento, decide subir todavía más el volumen, que por otra parte y como todo el mundo sabe sube solo cuando entra la publicidad; la publicidad, que a su vez es película de horror elevada al cubo.

«Más media»

El título juega con la expresión inglesa “mass media”, que son los medios de comunicación de masas. Se supone que un reportero gráfico está haciendo un reportaje en zona de guerra. Es sabido que estos «profesionales» no se detienen ante nada para conseguir un material lo más «impactante» posible. A menudo pagan a gente para

hacer «montajes» cuasi teatrales que intensifiquen el dramatismo de las imágenes. (Véanse en este sentido los comentarios de uno de los personajes del cuento dialogado «El fantasma de Kerouac», del primer libro de relatos del autor, cuyo asunto tiene mucho que ver con algunas de las cuestiones planteadas en estos poemas.) Así pues, el reportero en cuestión está dando instrucciones a sus figurantes. A uno le dice que no saque el pene todavía, y a otro le da orden de separarle las piernas (v. 4, «las barras»; caló) al cadáver (v. 5, «al fiambre») y escupirle en la vulva (v. 6, «la raja»); la idea es dar a entender que estos dos individuos van a violar el cadáver de una mujer; mientras tanto, él prepara la cámara (v. 7, «voy a amartillar la nikon»; obsérvese la metáfora pistolero, puesto que lo que se suele «amartillar» es un arma, y que juega además con «disparar» en el sentido de sacar fotos) antes de «abrir fuego» y ponerse a sacar imágenes.

«Es usted la última???»

Este poema hace referencia, muy genéricamente, al tópico literario de la malmaridada, o malcasada; y más concretamente al drama de tantas mujeres que después del matrimonio y sin saber muy bien cómo ni por qué se ven poco a poco rebajadas a la condición de esposas dedicadas únicamente a «sus labores».

– v. 1. «Pillada» (*coloquial*): Atrapada.

– vv. 8-11. «el maratón diario del carrito / y las viandas» y «codazos en la cola / por el mejor pedazo [...]» se refieren a la diaria lucha en las colas de las tiendas de alimentación, por ejemplo, para comprar el mejor «género».

– v. 11. «Maruja» (*coloquial*): Mujer dedicada exclusivamente a las tareas domésticas y al cuidado de la casa.

– v. 16. «enuna dellas»: «en una de ellas».

«HSJr.»

– Título. «HSJr.» son las iniciales del novelista norteamericano Hubert Selby, Jr., a quien este poema pretende rendir homenaje.

– v. 1. «tú y tu Demonio»: Las diferentes referencias internas que se suceden a lo largo del texto se refieren a los títulos de las obras del autor; en este caso a la novela *The Demon*.

– vv. 3-4. «Última / Salida para Brooklyn»: La novela del mismo título; se trata de la única obra de este autor traducida al castellano.

– vv. 6-7. «Réquiem / por todo Sueño»: La novela *Requiem for a Dream*.

– vv. 11-12. «Canción / de Callada Nieve»: el libro de relatos *Song of the Silent Snow*.

– v. 16. «Celda»: La novela *The Room*.

– «Tralalá»: Este término que recorre el poema como *leitmotiv* musical hace referencia al apodo de la prostituta protagonista de la tercera parte de *Última salida para Brooklyn*. También juega con el conocido estribillo de ciertas canciones infantiles españolas; por ejemplo, aquella que dice «Vamos a contar mentiras. tralalá».

«Nota nel susuelo»

Este poema habla de un individuo que va leyendo en el metro. Con esta breve aclaración todo el texto cobra su sentido.

– Título. «Nota» (*coloquial despectivo*): Individuo, especialmente el que llama mucho la atención. «nel susuelo»: En el subsuelo, es decir bajo tierra, es decir en el metro. Por otra parte, el poema podría ser también una especie de «nota» o apunte que el autor ha encontrado en el subsuelo de su propia mente. Por último, el título nos recuerda al relato largo *Apuntes del subsuelo* de Dostoyevski.

– v. 8. «Capullo» (*vulgar*): Persona que hace una mala pasada a otra.

«Hagiografía»

Quizás éste sea uno de los poemas más logrados de la serie. En él se consigue un equilibrio casi perfecto entre el humor, las referencias culturales y la carga de iconoclasia crítica.

He aquí un texto –amablemente cedido para la ocasión por el autor– a modo de paráfrasis y explicación:

Como es sabido, san Francisco de Asís llevó una vida de joven decadente y mundano hasta que vio la luz y volvió al redil de la Santa Madre Iglesia.

El padre de san Francisco era un acaudalado fabricante de géneros textiles. Tras su conversión, san Francisco le reprochó a su progenitor la dudosa moral que regía su vida, instándole a que se deshiciera de sus riquezas. Para subrayar su mensaje y alentar a su padre a enderezar sus pasos por el recto sendero de la virtud, acudió un día a los talleres del viejo y empezó a arrojar alegremente por las ventanas los costosísimos y finos trapos que allí se fabricaban y almacenaban, al tiempo que con idéntica alegría animaba a todos los empleados a abandonar el lugar y seguir el camino de Jesucristo.

Puede que al padre de san Francisco, como buen protoburgués y probo ciudadano, no le pareciera mal la retórica cristiana, siempre y cuando se ciñera al ámbito estrictamente parroquial. Ya se sabe que la religión está muy bien, pero con las cosas de comer no se juega, y no es conveniente confundir el tocino con la velocidad ni las témporas con el culo, que es lo que por lo visto estaba empeñado en hacer san Francisco, porque no contento con el follón organizado en la fábrica decidió rematar la faena despelotándose en la plaza mayor del pueblo.

Al viejo casi le da un ataque. Esto lo refleja, en su mejor y más inimitable estilo sacropoético, el cineasta italiano Franco Zeffirelli en su película *Hermano sol, hermana luna* (1972), que yo tuve ocasión de ver a eso de los 12 años –aunque en el poema aquí comentado, y por motivos técnicos de ritmo versal, afirme que fue a los 14–, cuando nos la pasaron en el colegio de jesuitas en el que estudiaba.

El día en que nos proyectaron el filme, el ideador y responsable de la sesión cinematográfica, un sacerdote con cara de pájaro y gruesas lentes de concha conocido como el Pespi –abreviatura coloquial de «padre espiritual»–, cuya máxima obsesión en esta vida era la defensa y salvaguardia de la «pureza de un muchacho», vino a darnos una charlita.

(Una digresión sobre el Pespi: este curioso y en el fondo inofensivo personaje era un alma de Dios cuyo exceso de celo en el combate de todo tipo de poluciones diurnas y nocturnas le llevaba con frecuencia a ver espectros del Maligno donde no había sino perplejos pudores pubescentes. Cada cierto tiempo nos llamaba de uno en uno a su despacho para hablarnos «de hombre a hombre» de la pureza y entresacarnos confesiones sobre los supuestos tocamientos y actos nefandos que para él constituían la principal y más compulsiva actividad secreta de todos nosotros, sin que por lo visto se le hubiera ocurrido en ningún momento reparar en la gran variedad de grados de desarrollo sexual que se da entre los varones a esas edades. En mi caso, yo no tenía todavía ni pelo en los cojones, y mucho menos esperma, y aunque es verdad que el poste ya se me empinaba, lo más probable era que

pensara que el cacharro se me ponía así para colgar en él los gayumbos y los calcetines mientras me ponía, por las mañanas al vestirme, la camisa. O sea: que cuando el Pespi me hablaba –y para colmo lo hacía mediante aparatosos y complejos circunloquios y eufemismos– de todas aquellas delirantes e imaginarias guarradas, yo sinceramente no tenía ni puñetera idea de lo que me estaba queriendo decir. A mí me parecía que era él quien necesitaba no sé si un guía espiritual, pero desde luego algún tipo de terapeuta profesional, y con mucha más urgencia que yo. Pero claro, por timidez, por vergüenza y por simple y llana confusión, nunca me atreví a decirle directamente al Pespi que por favor me aclarara de qué demonios estaba hablando, porque no entendía una palabra.

Esta situación, que vista en perspectiva no deja de ser cómica, daba lugar a auténticos diálogos de besugos entre el Pespi y yo.

–De modo que, dime, ¿has estado haciéndolo últimamente?

–¿Hacer.? Eh., ¿hacer qué, exactamente?

–Bueno, ya sabes. Esas cosas. Un muchacho de tu edad.

–Bueno, yo. En fin. Supongo.

–¡Ah! ¡Así me gusta! ¡Siempre sincero! ¡No hay que avergonzarse! ¿Cuántas veces?

–¿Cuántas veces? Pues no sabría.

–Bastantes días, ¿no? ¿Todos los días?

–¿Todos los días.?

–¡Todos los días! Es realmente admirable tu sinceridad.

–Sí, yo. Yo miento muy mal. ¡Mi madre siempre me lo dice!

–¡Sí! ¡Sí! ¡Por supuesto! ¡Cómo no! Y ahora, dime, ¿quieres arrepentirte y hacer las paces con Dios?

–Pues no sé. La verdad es que no tengo.

–¡Ah! ¡Pero qué noblote eres! ¿No estás seguro todavía, eh? Prefieres esperar un poco.

–Sí, sí. Prefiero esperar.

–¡Pero qué noblote! ¡Si hubiera más chicos como tú! ¡Va y lo dice claramente! ¡Que prefiere esperar!

–Sí, yo creo que sería mejor esperar, y así me aclaro un poco. Si a usted le parece bien.

–¡Claro que sí! ¡A Dios lo que más le gusta es la sinceridad! ¡Él siempre te perdonará!

Y con esto el Pespi se levantaba de un salto de su asiento y me arrancaba a mí del mío, estrechándome entre los brazos y palmeándome enérgicamente la espalda.

–Pero ¡qué noblote eres! ¡Qué noblote!.)

Bueno, pues como decía: que el Pespi vino a darnos una charlita. Lo que más le preocupaba, según nos dijo, fue que entiendiéramos bien la famosa escena del despelote público de san Paquito. Temía que nos

dejáramos llevar por la característica tontería de nuestra edad, que era la del pavo, y nos tomáramos a chunga una secuencia de enorme profundidad y gran valor simbólico, despistados por la trivial anécdota de la monda y lironda desnudez del santo (y en especial, sospecho yo, la de su orondo y blanquísimo culo, que si mal no recuerdo era el único cacho de carne prohibida que de verdad se llegaba a ver con toda su innegable esplendidez en la película).

Las intenciones del Pespi eran loables, y lo cierto es que se empleó a fondo con su exégesis. Pero su decisión de desactivar la bomba de antemano, advirtiéndonos de los contenidos de la fatal escena antes de que nos pasaran la película, resultó ser muy poco inteligente, porque provocó el efecto justamente contrario del que pretendía conseguir.

Todo el mundo aguardaba, expectante y preparado, el ansiado estriptis hagiográfico.

El salón de actos, que fue donde se proyectó el filme, se vino abajo con el tronido de los gritos, los silbidos y los pisotones en el suelo cuando Paquito se despojó de sus santas vestiduras. La barahúnda debió de durar cinco minutos, reloj en mano, y estuvo a punto de lograr que se suspendiera la proyección.

«ole Ezra»

He aquí los datos necesarios para entender las referencias de este poema. «Ezra» es el poeta y crítico norteamericano Ezra Pound (1885-1972), creador, entre otras muchas obras, del monumental libro de poemas *Los Cantos* (vv. 7-8, «[el] gran poema que le ha escamoteado / 5 décadas de su vida»), el cual despreció hacia el final de su vida. Tras trasladarse a Italia en la década de los años veinte, se convirtió en un defensor acérrimo de Benito Mussolini (v. 12, «el cerdito benito»), que fue capturado en su intento de fuga tras la pérdida de la contienda y muerto a tiros en abril de 1945. El cadáver de «El Duce» y el de su amante Claretta Petacci, que insistió en permanecer junto a él hasta el final, fueron colgados bocabajo (v. 13, «colgado cholabajo de una sogá») en la Plaza de Loreto de Milán, ante el júbilo de una multitud que celebraba la caída del dictador y el final de la guerra. Durante la Segunda Guerra Mundial, en Italia, Pound se había dedicado a emitir numerosos programas radiofónicos abiertamente pro-fascistas, lo que tras la guerra provocó su arresto a manos del ejército norteamericano y su reclusión hasta 1958. Primeramente pasó seis meses en un campo de criminales de guerra

próximo a Pisa; allí, a pesar de las severas condiciones, tradujo la obra de Confucio al inglés y continuó escribiendo su largo “poem-in-progress”. A su regreso a los Estados Unidos acusado de traición, fue declarado «loco y mentalmente discapacitado para el juicio» y pasó doce años en el hospital para enfermos mentales criminales Santa Isabel de Washington D. C. Allí siguió escribiendo *Los Cantos* y mantuvo una voluminosa correspondencia con numerosos literatos. En abril de 1958, retirados los cargos contra él, fue puesto en libertad. Poco después, en 1960, se sumió en el silencio, dejando inacabadas las más de 800 páginas de la obra que llevaba escribiendo desde 1915.

– Título. «Ole» tiene varias lecturas: por una parte el «ole» u «olé» español; por otra, la variante del inglés “old”.

– vv. 2-5. Las palabras de Pound «un desastre / estupidez / e ignorancia / de principio a fin.» son también la cita inicial de *Cinco años de cama*.

– v. 13. «Cholabajo»: neologismo del autor por «bocabajo»; de «chola» (*coloquial*): cabeza.

«Ni media hostia»

– v. 1. «Antoñito»: Antonio Machado.

– v. 2. «El Mairena» se refiere a la obra en prosa del ya mencionado Machado *Juan de Mairena*. «o alguna leche desas»: «o en alguno de esos libros suyos con heterónimos». «leche» (*vulgar*): Expresión que se usa para indicar extrañeza, sorpresa, admiración o disgusto.

– v. 7. «Yara miiiimo»: «y ahora mismo».

– vv. 10-11. «Los sesos más amojamados / que el bolo del quijano»: «El cerebro más seco que la cabeza de Don Quijote». «Amojamarse»: Referido a una persona, quedarse muy delgada, por la vejez o por otras causas.

– v. 12. «No tener “ni media hostia”» (*vulgar*) significa «Estar débil, cansado, flojo; no ser un rival competente». «Hostia» (*vulgar*) también significa ‘golpe’.

– v. 14. «La maldita muy»: «la muerte».

– v. 15. «Merde» y «Adieu» («Mierda» y «Adiós») son francés. El juego de palabras y sentidos es plenamente traducible al español: mierda + a + Dios.

– vv. 16-20: «Y vámono pal zobre questa noche // está la cosa chungu // y mañana / nos tenemos / que currar»: «Y vamos a la cama porque esta noche no está el horno para bollos y mañana nos espera el trabajo, la lucha por la supervivencia». «Chungo» (*coloquial*): De mal aspecto o en mal estado. A la vez, estos versos juegan con parte de la conocida canción popular que dice: «Vamos a la cama, que hay que descansar, para que mañana podamos trabajar».

«Por qué—pregunta»

– v. 11. «Jodido» (*vulgar*): Difícil o complicado. «joder» (*vulgar*): Fastidiar o molestar mucho.

– vv. 16-17. «Chuparse el dedo» (*coloquial*): Ser bobo o poco inteligente; haberse caído de un guindo.

– v. 18. «Guasa» (*coloquial*): Broma, burla o intención burlesca. «tener guasa»: Ser divertido.

– v. 19. «Ni nada» (*coloquial*): Después de verbos o adjetivos, los refuerza.

– v. 20. «Pollo» (*coloquial*): Muchacho joven.

Paráfrasis:

«—¿Por qué —me pregunta un periodista— escribes todo esto que es calificado, y yo diría que a veces con motivo, como tan de lo más absoluta y sumamente desagradable?

»—Porque está la cosa muy mal, no te fastidia, y lo poco que hay de bueno y de agradable me lo guardo yo para mí. A ver si te has pensado que yo soy bobo. Pues no tiene guasa ni nada, el joven este.»

«Pornografía»

– «Pijo», «Pija», «Polla», «Rabo» y «Nabo» (*vulgar*): Pene.

– «Culo» (*coloquial*): Nalgas, ano.

– «Coño» y «raja» (*vulgar*): Vulva.

– «Jeta» (*coloquial*): Cara.

– «Teta» (*coloquial*): Seno.

- «pelotas» (*vulgar*): Testículos.
- «Mamina»: Diminutivo en «-ina» de madre. Obsérvese cómo el verso «nabo con pelotas y aaaaaay mamina!!!» se alarga gráficamente y estalla con una exclamación final, marcando un clímax que podría coincidir con el supuesto orgasmo del protagonista del poema.
- «Chisme» (*coloquial*): Aparato; en este caso, televisión o vídeo.

«La educaNción sentimental»

- *La educación sentimental* es el título de una novela de Stendhal.
- «Ca-ca-carmen elegíaco a la Manrique». El poema, al igual que las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, echa mano del tópico *ubi sunt*; a un mismo tiempo, en cierto modo, también se encuentra en él el *carpe diem*.
- v. 1. «Cháchara» (*coloquial*): Charla o conversación intrascendentes, especialmente si se mantienen animadamente y sin prisas.
- v. 2. «Oras o laboras»: Aquí, «estudias o trabajas».
- v. 4. «El rabo entre las piernas» (*coloquial*): Abochornado o con vergüenza. «rabo», además, como ya se ha dicho, es una forma vulgar de decir ‘pene’.
- vv. 8-9. «Verduras / de las eras»: cita de las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique. Aquí «era» ha de entenderse en varias acepciones: 1) período histórico extenso; 2) en geología, espacio de tiempo de gran duración en la evolución del mundo; y 3) espacio de tierra limpia y llana que se utiliza para realizar distintas labores del campo.
- v. 11. «Concreción»: Acumulación de partículas para formar una masa.
- v. 12. «Carcamal» (*despectivo*): Viejo.

«Polvo eres»

– Título. Referencia a la conocida frase bíblica «Polvo eres y en polvo te convertirás»). «polvo» (*vulgar*): Coito.

– v. 2. «Tranca»: Palo grueso y fuerte; en este caso, pene.

– v. 6. «Chichi» (*infantil y vulgar*): Vulva.

– v. 11. «Que síííí-gasssss»: «que sigas»; y a un mismo tiempo, «sí, más gas; es decir, más velocidad y más fuerza».

– v. 14. «Chafar»: Referido a algo blando, frágil o erguido, aplastarlo.

– v. 23. «Sacabao»: «se ha acabado».

III.1.4.2. *Enredado en el fango*

Este libro supone un ejemplar único en las letras españolas. Salvo los numerosos casos en gallego, en catalán y en eusquera, muy probablemente sea ésta la primera vez que un poeta «español» publica un libro en versión bilingüe propia.

En su diario *¡Que te follen, Nostradamus!*, escrito durante 1999 (también año de publicación de *Enredado en el fango*), Wolfe habla en varias ocasiones de este «experimento» (EF: 7), como él mismo lo califica. Cedámosle, pues, la palabra, para que sea él quien nos confiese cuál fue su gestación y proceso de escritura, y cuál su opinión respecto al resultado:

Son 36 poemas escritos originalmente en inglés, vertidos al español, con entera libertad, por mí. En realidad los poemas se pueden leer como versiones originales en las dos lenguas. Lo que hice fue adaptarlos, recrearlos. Y estoy muy contento con ese libro, que en un principio no me convencía. Bastantes lectores me han dicho que les gusta más que *Cinco años*, que les parece mejor. Puede que tengan razón. (QF: 73)

Cuando Wolfe se vio «impelido» a comenzar a escribir estos poemas, cerró el libro *Cinco años de cama* y se dedicó de lleno a ellos. Es posible señalar una fecha casi exacta para ese momento: el último poema de *Cinco años de cama* y el segundo de *Enredado en el fango* son el mismo poema, es decir: vienen a contar exactamente lo mismo; es más, en el segundo de ellos se hace referencia al hecho

de haber escrito ese mismo día el anterior. Pero cedámosle de nuevo la palabra a su autor:

Muchas veces me preguntan si escribo alguna vez en inglés. Hasta la fecha mi respuesta había sido siempre que no. Pero en el otoño de 1997, inesperadamente y sin ser invitados, empezaron a llegar los poemas en inglés que se recogen en este volumen. Un buen día, algunos meses después, el flujo se interrumpió tan misteriosamente como había empezado. (EF: 7)

Eso debió de ocurrir, aproximadamente, hacia febrero de 1998. Los posibles motivos para que estos poemas en inglés «llegaran» están directamente relacionados con el ritmo de vida que Wolfe llevó durante aquellos meses. En una entrevista concedida con motivo de la publicación del libro, ante la pregunta «¿Por qué elige [...] el español como lengua literaria?», Wolfe responde:

Porque yo me crié en España y vivo en España, y hago una literatura que está relacionada íntimamente con la realidad más inmediata. No tendría mucho sentido escribir en inglés. Si yo escribiera novelas históricas o más intemporales, a lo mejor sí lo tendría, pero mi literatura está claramente ambientada en España. En consecuencia, escribo en la lengua que vivo.³¹⁷

Tal vez por eso, en este libro, además del idioma, cambia el espacio de los poemas. En sus páginas no se menciona ni una sola ciudad española; sí, en cambio, norteamericanas. Otros poemas recuerdan escenas ocurridas en Inglaterra, otros relatan sueños y bastantes tienen lugar en aeropuertos o en aviones. Son, por lo general, poemas *de exteriores*, en los que el poeta se ve sacado de sus cuatro paredes y obligado a interactuar con el mundo circundante. El caso es que, debido a los continuos viajes que Wolfe realizaba a Inglaterra y a Norteamérica durante aquel período, de algún modo el inglés pasó a ser la lengua *en la que vivía*. Además, en octubre de aquel año hizo un viaje de casi una semana a Los Ángeles, enviado por el diario *El Mundo*, para entrevistar a su admirado Hubert Selby.

³¹⁷ Entrevista de Juan Belmonte, «He perdido parte del odio que tenía dentro», *Artículo 20*, 25-X-1999, p. 41.

En los últimos tiempos casi me paso tanto tiempo fuera de Gijón como en Gijón. La cosa empezó allá por el 96, con una serie de viajes de trabajo que luego se han ido multiplicando. Por España y fuera de España. No había estado nunca en los Estados Unidos, y en los tres últimos años ya he ido unas doce o catorce veces allí. (QF: 75-76)

El título del volumen, al igual que el de *Diecisiete poemas*, es un homenaje al poeta galés Dylan Thomas:

Enredado en el fango, [...] es un título espantoso, ya lo sé, pero la mejor traducción que he encontrado para su título original en inglés, que a su vez es una cita casi intraducible de Dylan Thomas: *Tangling Through the Slime*. El título en inglés suena cojonudo. (QF: 18)

La única reseña de este libro corrió a cargo, una vez más, de Luis Antonio de Villena, que –al igual que en sus recensiones de los dos poemarios inmediatamente anteriores– vino a sentenciar que, salvo la novedad que ofrecía el hecho de que los poemas estuvieran publicados en edición bilingüe, el conjunto «no supone ninguna novedad en el mundo de Roger Wolfe»³¹⁸. El propio Wolfe respondió a esta afirmación en el ya mencionado diario:

La única reseña aparecida hasta la fecha de *Enredado en el fango* (al menos que yo sepa), que salió en *El Mundo*, el crítico en cuestión venía a decir que aquello era más de lo mismo, y que no se decía nada nuevo, y que el autor seguía insistiendo en sus temas de costumbre: angustia, agobio, ruina, sexo, violencia y perdición. La cantinela habitual. Del humor no decía nada. Del hecho de que *Enredado en el fango* es bastante diferente de mi poemario inmediatamente anterior, *Cinco años de cama*, tampoco. Y el caso es que el tono de *Enredado* tiene bastante poco que ver con el de *Cinco años*. Son poemas más breves, más secos, más «atmosféricos» y ensimismados, y en ese sentido, aunque no sean en realidad nada nuevo, digamos que recrean el ambiente de poemarios anteriores míos como *Días perdidos*, y sobre todo *Hablando de pintura con un ciego*. (QF: 84-85)

La recuperación del tono de *Días perdidos en los transportes públicos* y, sobre todo, de ciertos poemas de tono estático de *Hablando de pintura con un ciego* es patente en poemas de paz como

³¹⁸ Luis Antonio de Villena, «Tiempo de desazones vitales. *El Mundo*, suplemento «La Esfera». 24-IV-1999. p. 18.

«No escuches», «Fuera de temporada» o «Fenómenos anormales»; y también en la recuperación de un humor menos amargo, presente en aquellos poemarios del período anterior y también en muchos de los poemas de este nuevo libro. Al igual que la parte final de *Cinco años de cama*, en este libro apenas hay virulencia, y ésta será también la tónica de las siguientes entregas. Lo que antes provocaba odio y violencia, ahora producirá lástima o risa. Compárense, por ejemplo, «Maneras de morir» de este libro, con «Operación limpieza» del inmediatamente anterior. El narrador de ambos poemas pasea por la ciudad y presencia la llegada de la policía a un lugar en el se requieren sus servicios: en «Maneras de morir», el motivo es ayudar a un transexual agonizante que se encuentra tirado en plena calle; en «Operación limpieza», arrestar a un supuesto delincuente de poca monta. Después, el protagonista de ambos poemas se encamina a su casa y piensa algo respecto a lo que acaba de ver: en «Maneras de morir», dice «crucé la plaza / para dirigirme a mi casa / prometiéndome no maldecir mi suerte / durante al menos / un par de días»; mientras que en «Operación limpieza» decía:

Abrió el portal de su casa con un revuelo
de mariposas en la boca del estómago.
Se había visto varias veces en el mismo brete
que aquel chaval. Pero no podía decir
que lo sintiera por él. Que lo follen,
se dijo. O mejor: con un poco de suerte
—pensó mientras subía las escaleras—
se dan todos un buen hostiazo con el coche
y nos quitamos de encima
cuatro sacos de mierda de una vez.

Este volumen es, por su condición bilingüe, un caso aparte respecto a los restantes del autor. Las versiones en inglés —que, como ya se ha dicho, fueron las primeras en ser escritas— demuestran un impecable dominio del registro literario en esa lengua; lo cual resulta lógico si se tiene en cuenta que el autor es inglés y que ha leído y lee tanta literatura en inglés como en castellano. En cuanto a las versiones en castellano, aunque Wolfe sea bilingüe, poeta y además un reconocido traductor profesional, al leerlas se nota a veces en su versificación algo menos de ritmo, de fluidez, de agilidad y de adecuación entre los contenidos y las formas que en su poesía escrita

directamente en español. Las versiones originales en inglés, en cambio, cuentan con todos estos elementos en mayor grado. El propio Wolfe ha confesado que al verter los poemas, más que atenerse a la literalidad, buscó siempre «una equivalencia idiomática y cultural no siempre encontrable» (EF: 7). Estas observaciones vienen de algún modo a confirmar esa idea tan repetida que dice que la poesía es aquello que se pierde al traducir un poema (pero nosotros no estamos diciendo aquí que las versiones en castellano no funcionen, sino que las versiones inglesas funcionan mejor).

A pesar de lo dicho, la destreza y el buen hacer como traductor de Wolfe son visibles en su habilidad para traducir la condensación del inglés a la adustez del castellano; el monosilabismo, al aplomo³¹⁹. Como él mismo nos dice en la «Nota de autor», al trasladar al español los poemas se permitió hacer más o menos lo que le dio la gana, por lo que es frecuente que las versiones tengan distinto

³¹⁹ Antonio Quilis y Joseph A. Fernández, *Curso de fonética y fonología españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1990, p. 160:

Así como solemos decir que cada lengua tiene su propia «música» cuando nos referimos a la entonación [...], también se puede decir que cada idioma tiene su ritmo característico. Si comparamos el inglés y el español, veremos que, aunque los dos poseen un rasgo común, el acento de la palabra, tienen, sin embargo, un ritmo distinto.

El ritmo del inglés es lo que podríamos llamar un *ritmo acentualmente acompasado*: los acentos primarios de una oración van situados a intervalos aproximadamente iguales, sin consideración del número de sílabas inacentuadas que se encuentran entre ellos. Si no media ninguna, el hablante reduce la velocidad, por decirlo así, y si hay varias, las enuncia más rápidamente, de forma que se mantenga el compás marcado por las sílabas acentuadas. [...]

Podemos decir, por consiguiente, que el tiempo que emplea un hablante en emitir una oración en inglés depende más o menos del número de acentos de intensidad.

El español, por el contrario, tiene un *ritmo silábicamente acompasado*: la sílaba es la que marca el compás. Por eso, el tiempo que emplea un hablante español en enunciar una oración depende, a grandes rasgos, del número de sílabas. Se tardará aproximadamente dos veces más en pronunciar una oración de veinte sílabas que en pronunciar una de diez sílabas.

número de versos, que los versos varíen ostensiblemente de longitud y que, por tanto, las candencias de las distintas versiones difieran.

Como veremos a continuación, las siguientes entregas del autor también contendrán poemas escritos primeramente en inglés y luego trasladados libremente por él al castellano.

III.1.5. El fin de un ciclo (1999-2001): *El invento* y *El arte en la era del consumo*

El invento no es un libro propiamente dicho sino una antología³²⁰. A pesar de eso merece cierta atención porque contiene diecisiete inéditos, algunos de los cuales, hasta la fecha, no están publicados en un poemario propio. La selección y el breve e interesante estudio introductorio corren a cargo de Aurora Luque y Emilio Carrasco. La selección no incluye poemas ni de *Diecisiete poemas* ni de *Enredado en el fango*, es decir, ni del primer poemario ni del último (por aquellas fechas).

El título del volumen, elegido por Wolfe, también lo es de un poema de *Hablando de pintura con un ciego* que es un hermoso y raro –raro en el autor– *canto* a la magia de la escritura.

Organizas las palabras, las pones
una encima de otra, una debajo de otra,
una detrás de otra, como una desenfundada orgía
en la que por fin fornicas con quien quieres.
Por un momento tienes
al mundo por el cuello. Por un
momento. Es maravilloso.
Éste es el invento.
El invento.

³²⁰ «Tuvo su origen en un recital que di en el Instituto Miraflores, de Málaga. Aurora Luque es profesora en ese centro. Me deja muy satisfecho la edición de la Imprenta Dardo, que es la continuadora de la Imprenta Sur que fundaron Manuel Altolaguirre y Emilio Prados». Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

De los diecisiete inéditos, once³²¹ aparecen luego en *El arte en la era del consumo*, libro publicado casi a la par y del que nos ocuparemos a continuación. Cuatro³²² de esos once poemas fueron escritos originariamente en inglés y –al igual que en *Enredado en el fango*– traducidos después libremente por el propio Wolfe al castellano; pero si en *El invento* aparecen sus dos versiones, en *El arte en la era del consumo* encontramos sólo las españolas. De los seis inéditos restantes, uno de ellos («De las nunca bien ponderadas virtudes de los contenedores de recogida de papel») es en realidad una revisión de «Menuda cagada» –de *Enredado en el fango*–, a su vez versión en castellano de “Some shit”. El resto³²³ son poemas pertenecientes al libro inédito «El hombre equivocado»³²⁴.

³²¹ «Yo también quise ser Verlén». «Tensa el arco», «Es lo que dice», «Madrid», «Escoria», «Mi perro y Dios», «Sabiduría», «Ansiedad», «El empleo», «Suerte» y «La palabras».

³²² «Sabiduría» (“Knowledge”), «Ansiedad» (“Angst”), «El empleo» (“The Job”) y «Suerte» (“Luck”).

³²³ «Todos los días son como el domingo», «Parpadeo», «Anorexia», «La locura va por turnos» y «Las autoridades literarias advierten: ser feliz perjudica seriamente la salud».

³²⁴ En el otoño de 2002 Wolfe afirma tener este libro terminado: «Tengo preparado un libro de poemas, que de momento se titula «El hombre equivocado», que quizá publique pronto» (Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n° 4, otoño de 2002, p. 37.). El poemario gira entorno a las distintas etapas de una historia de amor, y además de poemas propiamente dichos, consta de una sección de poemas en prosa.

Finalmente, en lugar de publicar esa versión primitiva de este libro inédito, lo que hace Wolfe es ir añadiéndole nuevas secciones. La tercera de ellas es la llamada «Hugo a los 40», de la cual ha publicado en revista trece composiciones (en verso, numeradas y sin título) en 2003 («Trece poemas del libro inédito “El hombre equivocado”», *Lúnula*, n° 17, 2003, pp. 32-46). Estos poemas –en total diecisiete– continúan con la temática amorosa –esta vez desde la pérdida y no tan explícitamente como en la primera sección–, están escritos sin excepción en tercera persona y tienen como protagonista a un *alter ego* del poeta llamado Hugo. Este nuevo enfoque poético está inspirado en una de las obras del poeta norteamericano John Berryman.

El arte en la era del consumo fue publicado a finales de agosto de 2001, pocos meses después que *El invento*. Además de los incluidos allí, los doce poemas finales habían sido publicados en abril de ese mismo año en la revista *Cuadernos del Matemático*³²⁵. En cuanto a los cinco relatos del volumen, dos ya habían sido publicados entre 1998 y 1999: «Viendo pasar trenes con Irvine Welsh»³²⁶ y «Bikini verde»³²⁷.

El título del libro (que recuerda a este otro de Walter Benjamín: *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*) se explica solo; por supuesto, hay que tener en cuenta su carga humorística. Según Manuel Rico, aunque «el título [...] aparenta ser una puerta a la reflexión sobre la función de la poesía (y, más allá,

Este libro consta, pues, de tres partes: «la sección primera de poemas, la sección segunda de piezas en prosa [...], y esta tercera sección, que se titularía “Hugo a los 40”». (Roger Wolfe, Carta inédita, 20-VIII-2002.)

En cuanto al título del libro, una vez más es el propio autor el que mejor puede hablar de su origen:

I'm reading J. Berryman on a plane to Barcelona. Can't understand much, but like some of his images. Lines like: "Be dust pretty soon myself; not now". Have used a quote from him, in fact, for my most recent — as yet unpublished — book of poems: "The Wrong Man". Which in itself is a quote from L. Cohen: "They locked up the man/ Who wanted to rule the world/ The fools/ They locked up the wrong man". (Roger Wolfe, Carta inédita, 4-X-2003.)

[Estoy leyendo a J. Berryman en un avión que va a Barcelona. No entiendo mucho, pero me gustan algunas de sus imágenes. Líneas como: «Ser polvo muy pronto yo mismo; no ahora». De hecho he utilizado una cita suya para mi más reciente —así como todavía inédito— libro de poemas: «El hombre equivocado». El cual es en realidad una cita de L. Cohen: «Encerraron al hombre / que quería gobernar el mundo / Los imbéciles / encerraron al hombre equivocado».]

³²⁵ *Cuadernos del Matemático*, nº 26, abril 2001, pp. 43-50. Los poemas son: «Las palabras», también incluido en *El invento*, «El sonido del mundo», «Oportunidades», «Lectores», «El doble», «Uno de estos días», «Soria», «El arte en la era del consumo», «Granada», «Fumando espero», «El observador y lo observado», «La escoria de los días».

³²⁶ En *Afterhours: una muestra de cult fiction*, ed. Javier Calvo, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1999, pp. 63-78.

³²⁷ En *El Mundo*, suplemento *UVE*, 13-VIII-1998, p. 8.

del arte) en las sociedades contemporáneas, no tiene una clara (sí indirecta) correspondencia con el contenido de los textos»³²⁸.

El volumen es un libro de poemas con relatos. Consta de treinta poemas, por lo general breves, y cinco narraciones que se distribuyen casi simétricamente el espacio. El texto de contraportada de la edición, redactado por el propio Wolfe, es una perfecta explicación y presentación del volumen y del lugar que éste ocupa en relación con los anteriores, así como un perfecto recuento de los puntales de toda su obra hasta el momento.

El arte en la era del consumo reúne relatos y poemas escritos entre 1997 y 2000. Aunque el relato y el poema son géneros muy afines entre sí, y su inclusión conjunta en un mismo volumen no tiene nada de novedoso ni de particular, el autor no presenta aquí estos textos de forma causal, sino que pretende cerrar con ellos un ciclo de su obra. En efecto: estas piezas más o menos misceláneas se entrelazan y funden en un todo coherente que es, al mismo tiempo, una panorámica retrospectiva de los principales temas que Roger Wolfe ha analizado con obsesión clínica en sus poemarios, cuadernos, novelas y colecciones de relatos durante las últimas dos décadas. La mirada de autor se vuelve así sobre sí misma para hurgar en algunas de sus llagas clave: el tiempo y sus estragos; el resentimiento; el odio; la pulsión de eros y thanatos del sexo; el humor como único alivio posible o provisional escapatoria, pero también como afilado bisturí crítico y rabiosa vindicación de vida; lo sobrenatural tal como se oculta en lo cotidiano; la violencia; la desazón; la «angustia vital»; el ensimismamiento existencial del que surge la mejor poesía; la inutilidad final de todos nuestros desvelos y de todas las palabras, perdidos en la escoria irrecuperable del pasado. Con este libro, Roger Wolfe reincide con premeditada alevosía en sus complejos mundos personales y se prepara para el asalto de un nuevo siglo. Como Winston Churchill, Wolfe sabe que la rendición es un lujo del que los héroes deben prescindir. ¿Y quiénes, si no los héroes, mantendrán vivo el fuego de la literatura en la gélida y digitalizada nueva Era del Consumo? Plus ça change, plus c'est la même chose.

La crítica, tras haber hecho casi total caso omiso de los poemarios anteriores, en esta ocasión volvió a interesarse por la poesía de Wolfe. Sería difícil figurarse los verdaderos motivos, aunque quizás el más importante fuera la publicación, un año antes,

³²⁸ Manuel Rico, «Al borde del nihilismo». *El País*, suplemento *Babelia*. 27-X-2001, p. 11.

de la segunda novela de Wolfe, (*Fuera del tiempo y de la vida*, con la que consiguió el Premio de Novela Breve Ciudad de Barbastro y, por consiguiente, la dosis mediática estipulada para tales casos) y la publicación también, ese mismo año, de su diario *¡Que te follen, Nostradamus!*.

Para Miguel García-Posada³²⁹ la unidad del conjunto es notoria: «La conjugación de los dos géneros se produce con fluidez en un autor tan unitario como éste, en el que las obsesiones y los temas neurálgicos se distribuyen en proporciones iguales en un género o en otro, incluso en sus novelas y en otros textos, como el diario publicado en el 2001.» A pesar de lo cual, tal vez esté en lo cierto Manuel Rico³³⁰ cuando afirma que los relatos «más que añadir intensidad y sentido al volumen se lo restan». La opinión del propio Wolfe es la siguiente:

Me considero un escritor total, no me ciño a un género concreto. No me considero poeta o narrador, esto o lo otro, sino que me considero escritor. La realidad y las cosas que ocurren se pueden enfocar de diversos modos y a veces el género que viene bien es la poesía y a veces la prosa. Pero básicamente es lo mismo, las diferencias son mínimas.³³¹

Los poemas de este libro son la culminación del camino iniciado por Wolfe en *Días perdidos en los transportes públicos*, un camino en espiral ascendente –que a la vez que cierra el ciclo enlaza con sus inicios³³²– y que tenía que llegar a la máxima depuración y la mayor hondura de estas composiciones. *El arte en la era del consumo* es un poemario más sabio y profundo que los anteriores, más reflexivo e intenso. Cabe aventurar que es un libro bisagra entre toda la poesía de Wolfe publicada hasta entonces y las entregas

³²⁹ Miguel García-Posada, «Poemas y relatos del vacío», *ABC Cultural*, 26-I-2002, p. 15.

³³⁰ Manuel Rico, *op. cit.*, p. 11.

³³¹ Entrevista de Juan de Oliveira, «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza», *El Progreso Digital*, 30-VIII-2001, www.grupoelprogreso.com/ImprNot.asp?secc=Verano&id=42561

³³² «Mi dinámica es la de un meteorito incandescente en perpetua órbita parabólica o circular; la parábola o el círculo se van ampliando, y su diámetro total aumenta, pero el centro de rotación siempre es el mismo; no se desplaza nunca.» Roger Wolfe, Carta inédita, 20-XI-2002.

futuras. En estos poemas de aire cansado³³³ Wolfe sigue diciendo lo mismo, pero de un modo más sosegado: lo que antes era motivo de ira ahora lo será de tristeza³³⁴; es decir, se produce el movimiento opuesto al señalado entre *Diecisiete poemas* y las entregas posteriores. (Una vez más téngase en cuenta lo dicho al hablar de los cambios y virajes en «El desarrollo (1993-1998): *Arde Babilonia, Mensajes en botellas rotas y Cinco años de cama*», esto es, que los cambios no son tajantes sino paulatinos, y que los diferentes aspectos que puedan caracterizar a un poemario determinado también se encuentran de algún modo diluidos con una mayor o menor proporción en los poemarios colindantes.)

Los cambios formales están todos al servicio de esta *concentración*. La versificación –al igual que ocurría ya en algunos poemas de *Cinco años de cama* y de *Enredado en el fango*– es menos discursiva; la sintaxis es más parca; las oraciones se vuelven más cortas y apenas tienen incisos, y generalmente coinciden con la medida de los versos. También los títulos se hacen más cortos; de hecho la mayoría de ellos no rebasa las dos palabras.

En la ya citada reseña de Manuel Rico, éste señala –no sin razón– que en todas las composiciones se percibe «un desapego mordaz, casi despectivo, hacia cualquier pauta social o moral y una visión radicalmente pesimista, en el límite de lo autodestructivo, de la realidad y de la condición humana³³⁵». Acto seguido señala con tono reprobatorio el hecho de que Wolfe conciba sus poemas «no para dibujar con ellos apelaciones a una nueva o distinta moralidad,

³³³ En abril de 1999, en su diario *¡Que te follen, Nostradamus!* (pp. 80-81), Wolfe escribe: «El hecho es que me he cansado de mis propios poemas. Me aburren, me exasperan, me sacan de quicio, a veces. Hace meses que no escribo poesía. No sé cuántos, pero muchos; por lo menos para mí, para lo que solía ser mi ritmo de producción habitual. No sé si la poesía me ha abandonado o yo la he abandonado a ella, o si simplemente necesito un descanso, un respiro. Suele ocurrir, que hay temporadas de sequía, eso ya lo sé. Pero también sé que esto es algo más.»

³³⁴ «[La percepción del mundo] me ha producido mucho cabreo y mucha ira. Ahora, sólo me produce tristeza. Madurar es hacerse triste.» Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

³³⁵ Manuel Rico, *op. cit.*, p. 11.

sino para mostrarnos un mundo parecido al abismo». Un día después de publicada esa reseña, un Wolfe algo contrariado escribía lo siguiente:

La titulaba «Al borde del nihilismo». Quizá hubiera estado mejor «Al borde de un ataque de nervios», pero supongo que eso ya está muy visto. Al margen de que no sé de qué coño de borde habla. Yo no estoy al borde, ni del nihilismo ni de nada. Estoy smack and dead centre in the pile of shit. Como todos. No te jode. Luego uno constata lo de siempre: lo que a mí me parece más o menos normal, el pan nuestro de cada día por así decirlo, a ellos les parece el súmmum del radicalismo incendiario y negador. Estos pollos se asustan de verdad con lo que escribo. Les parece real y literalmente «tremendo». Dicen que «no dejo puerta alguna abierta a la esperanza». ¿Qué puerta? ¿Qué esperanza? Pero si por no haber, ¡no hay ni quicios! ¿Qué coño de puerta? Si la premisa básica, fundamental, el punto de partida de cualquier persona inteligente que se haya parado a analizar la realidad, es precisamente ése: NO HAY NINGÚN SITIO ADONDE IR. Pero ¿será realmente posible que sigan creyendo en líneas de salida y de llegada? ¿Será realmente posible que aún pretendan DECIR ALGO? NO HAY NADA QUE DECIR. NADA QUE HACER. NADA QUE DESCUBRIR. Ése es el descubrimiento. Y es el primero y el más fundamental de todos. Y ésa es, también, la puta manzana de la discordia de todo este asunto.³³⁶

Alberto Piquero ha señalado que «la constante que permanece en sus últimos libros es la obsesión por la muerte»³³⁷. En realidad encontramos esa obsesión en todas sus obras, como afirma el propio Wolfe («Ha sido así desde mis primeros libros. Debajo de la piel, siempre veo la calavera.»³³⁸); aunque es cierto que con el paso del

³³⁶ Roger Wolfe, Carta inédita, 28-X-2001.

³³⁷ Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

³³⁸ *Ibid.*

En la Carta inédita de 7-XI-2003 Wolfe escribe:

«Veo la calavera de la muerte bajo el rostro inocente de todo aquello que me mira: Noelí, mi hija, la voz –que también, de alguna manera, me contempla– de un amigo que me habla por teléfono, la máscara impenetrable e *histriónica* en el más puro sentido de la palabra de una médica que me conmina a dejar de fumar, las caras de las personas que me rodean cuando trabajo, los bustos parlantes de los intérpretes que

tiempo esa idea fija se acentúa. Así, en *El arte en la era del consumo*, el poema «Uno de estos días» relata una posible muerte del escritor, y el relato «Vázquez y la inspiración» termina con la muerte accidental de un trasunto suyo. La muerte, al igual que señalamos respecto a «perogrullo dixit», es imaginada como liberación. En «Ansiedad», pensar en ella es un paliativo contra la angustia; en «El cartero siempre llama dos veces» el poeta afirma que tendría que «haberse muerto hace años»; y en «Jódete y baila», que vive «esperando la muerte».

A pesar del remanso que este libro denota, los brotes de violencia siguen estando presentes en sus páginas. Véase el poema titulado precisamente «Violencia», o «Jódete y baila» y «Suerte».

Es el mundo quien me violenta, como a cualquier persona sensible. El mundo en el que vivimos es terrible de forma tremenda y continua. Yo suelto el vapor por la válvula de escape de la literatura. Me desconcierta que hablar de la violencia sea tabú, como si nadie hubiera roto jamás un plato. La violencia está, en primer lugar, en la naturaleza, y después entre todos nosotros.³³⁹

En la reseña titulada «Poemas y relatos del vacío», Miguel García-Posada sentencia que, a pesar de lo que pueda parecer, «Wolfe cree en la literatura», ya que «no se vale de ella como un medio más o menos refinado, o más o menos mostrenco»³⁴⁰.

Es capaz de transustanciar en oro poético materiales decididamente residuales, ya sea por sus temas o por su vocabulario. Wolfe logra redimir

lleen de ruidos desprovistos de sentido las cabinas de traducción en las que día tras días pierdo absurdamente mi vida, los fantasmas que en sueños vienen a visitarme, el recuerdo de la mirada de mi madre, el gesto con que en mi memoria me entrega mi padre un tazón de café con leche a primera hora de la mañana, en nuestra casa de Alicante, y me dice que me levante, que ya es hora de marcharnos al colegio... Todo es igual. Todo es intercambiable. Todo es agua que se perdió en el mar. Todo se ha convertido en esa desvanecida *luz usada* de la que hablaba Biedma en un poema.

»Todo es vanidad y anhelo de viento, como dice el Eclesiastés.»

³³⁹ Entrevista de Alberto Piquero, *op. cit.*

³⁴⁰ Miguel García-Posada, *op. cit.*

su consciente feísmo con poemas de soporte tan inestable como son los suyos, de versos cortos o largos pero exentos de patrones rítmicos. Es muy difícil sostener los poemas sobre el vacío, engazarlos con locuciones decididamente suburbiales, y, sin embargo, Wolfe lo consigue mediante el acertado uso de un recurso que ya era clave en sus primeros poemas: los cierres.

Es un poema muy controlable: el poeta conduce el poema en apariencia sin demasiada rectitud, sin excesivas habilidades, hasta que, en el momento oportuno, echa mano de tres o cuatro versos que elevan la temperatura y justifican la nonchalance anterior. Si el texto es muy breve, consiste en su propio «cierre» y el resultado tampoco decepciona. Así en «Tensa el arco»: «La poesía: / una ballesta. / Y en el punto de mira, / un corazón». La metáfora trenza los versos, que indican la condición emocional que Wolfe coloca en el centro de su poética. Y eso es así, aun cuando el autor parezca empeñado en demostrarnos lo contrario.³⁴¹

La reflexividad de este libro potencia el talante aforístico de los versos, en cuya sucesión se va perfilando con nitidez la idiosincrasia actual del poeta. En el poema «Los culpables» encontramos claramente formulada la ya mencionada oposición odio/compasión: «la ira más terrible por un lado / y la más terrible sed, / por otro, de piedad».

Hay varios poemas –en especial «Las palabras»– que hablan abiertamente del desencanto del autor ante la magia de la escritura («el mecanismo hace tiempo que dejó de resultar / intrigante o atractivo»), y –a pesar de todo– también de su desesperado aferrarse a las palabras como única salvación:

Las palabras son inútiles, tercas, retorcidas
como tornillos que no entran rectos.
Y me cansan. Pero son lo único que tengo.
Los juguetes de un niño pobre.

La poesía llega a ser sólo un modo como otro cualquiera de entretener la espera hasta que llegue la muerte: «[...] tanto da una cosa como otra: / llamadas, recados, tareas o poemas. / La misma escoria en que te acabas.»³⁴² La existencia se resume en «vivir / para

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² En el poema, de este libro, «La escoria de los días».

contarlo»³⁴³; se trata –una vez más– de constatar lo obvio, en oposición «a los poetas [que] / nunca han solido tener ni puñetera idea / de lo que ocurre a su alrededor»³⁴⁴, y a la vez también de «intentar quedarnos al margen / –si nos dejan– / hurgándonos las narices del alma, / esperando la muerte / y contemplando el espectáculo»³⁴⁵.

Y así pasa la vida
y nos hacemos más viejos,
pero en modo alguno más sabios,
por mucho que los viejos crean
que han aprendido algo.
No han aprendido un carajo.
No hay nada que aprender.³⁴⁶

Estamos ante un ejemplar perfecto de literatura en el vacío. Nada que aprender; nada que creer (en el poema titulado precisamente «Creer o no creer» leemos: «A mí / personalmente / me la suda»); nada que decir («Yo no digo nada»³⁴⁷); y nada que uno pueda llegar a saber («lo poco que realmente sabes / de nada»³⁴⁸). Todo esto es efecto de algo que Wolfe afirma a menudo: «El hombre es un error»³⁴⁹.

El escritor lamenta este estado de cosas, de ahí el grito que supone toda su obra. Pero por muchos reproches que se le hagan –como el arriba citado de Manuel Rico– no puede engañarse a sí mismo con falsos idealismos o esperanzas. La tarea que se impone es ir al fondo de *lo que hay*, y no idear *lo que nos gustaría que hubiera*.

En una entrevista realizada con motivo de la publicación de este libro, ante la pregunta «¿Cuál es el tema fundamental de su obra?», Wolfe nos dice:

³⁴³ En «El cartero siempre llama dos veces».

³⁴⁴ En «Fiambre».

³⁴⁵ En «Jódete y baila».

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ En «Es lo que dice».

³⁴⁸ En «Sabiduría».

³⁴⁹ En «Mi perro y Dios».

La muerte y el paso del tiempo están muy presentes. También me gusta ver el comportamiento de los seres humanos reflejado en los espejos deformados y deformantes de la realidad. Me interesan las cosas atroces que todos pensamos y que llevamos dentro, y no nos atrevemos a contar ni siquiera a nosotros mismos. Me gusta hurgar en los pensamientos inconfesables de mí mismo y de otra gente. No sé si fue Shakespeare el que dijo que «la honestidad total y absoluta haría sonrojarse hasta al mismísimo Demonio». Yo creo que ocurre y si mi obra es rechazada a veces es un poco por esto. Mi obra hace que la gente se sienta incómoda. Yo también me siento incómodo, pero siento la compulsión de contarlo. No es con afán apriorístico de escandalizar. Me interesa ir al fondo de la mente humana, si puedo.³⁵⁰

³⁵⁰ Entrevista de Juan de Oliveira, «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza», *El Progreso Digital*, 30-VIII-2001, www.grupoelprogreso.com/ImprNot.asp?secc=Verano&id=42561