

Jon Juaristi, el juego de hacer versos

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata (Celehis)-
CONICET
Argentina¹
veroleuci@hotmail.com

Resumen: El trabajo propone explorar la conexión entre poesía y juego en la poesía de Jon Juaristi (Bilbao, 1951). El carácter lúdico del ejercicio poético –ratificado por el propio autor en diversas ocasiones- atraviesa su producción en múltiples niveles: en el plano formal, sintáctico, fónico, etc.; a partir de la actualización lúdica de textos, voces y metros de la tradición; y, a su vez, con el diseño irónico de un “personaje poético” o alter ego del autor.

Palabras clave: Poesía española contemporánea-Jon Juaristi-ludismo.

*...Porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y además no importa.
Antonio Machado*

El “Consejo” machadiano que elegimos para abrir estas páginas, extraído de *Campos de Castilla*, como es sabido, inaugura también desde el borde paratextual la obra poética de Jaime Gil de Biedma, como epígrafe de *Las personas del verbo*. Esta elocuente “poética” introduce algunos guiños clave que funcionan tanto para el maestro como para el heredero catalán: en este caso, la concepción lúdica y relativista del arte al que se considera como “juguete” y que, además, “no importa”. Así, si en la famosa *Oda* horaciana el poeta sobrevive a través de una obra “más durable que el bronce y que el viento”, en la postulación machadiana el arte ciertamente sobrevive a la vida del poeta, pero su importancia queda relativizada a través del énfasis en el ludismo. Este visión escéptica y relativa frente a la creación artística asomará de nuevo en “El juego de hacer versos”, poema-poética que cierra su libro de 1966, *Moralidades*. Ya el título subraya nuevamente el estatuto lúdico –aunque matizado, esta vez- de un arte equiparado al “placer” y al “vicio

¹ El presente trabajo fue escrito en el marco de una Beca Postdoctoral de Conicet, con sede en el Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis), Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

solitario”, como se indica en el inicio y en el cierre, respectivamente: “el juego de hacer versos, / que no es juego, es algo / que acaba pareciéndose / al vicio solitario” (1998: 149).

El pensamiento biedmano –y, a través del él, también el del faro de comienzo de siglo, Antonio Machado- repercuten sin duda en la poesía de Jon Juaristi (Bilbao, 1951). La ruptura con el carácter confesional, “sincero” o autobiográfico otorgado frecuentemente a la poesía (en especial a partir de malas lecturas del Romanticismo); la conciencia del carácter de artificio y ficción del ejercicio poético y sus sujetos y hablantes; la noción de experiencia *fingida*; la búsqueda de un lector cómplice o activo; la original revisitación de la tradición a través de autores, temas, tópicos, metros consagrados; la intromisión de una perspectiva irónica, irreverente, insolente, de la literatura y sus actores, entre otros motores originales de los poetas del “medio siglo” son retomados en los años ‘80 por Juaristi y, en general, por los jóvenes alineados bajo el elocuente marbete de “poesía de la experiencia”, que contiene –con sus afinidades pero también con sus disidencias o lejanías- la singular voz del poeta vasco.

La concepción lúdica que hemos destacado en Biedma aparece de manera explícita en la obra de nuestro autor; en variadas ocasiones ha subrayado el estatuto de “entretenimiento” del ejercicio poético, e incluso de “afición” o “pasatiempo”, en desmedro de una visión trascendentalista, sacralizada o mitificada de una poesía que se piensa, sobre todo, como parte de “la literatura”. En la esfera metatextual, en primer lugar, en la breve poética que prelude su *Poesía reunida* señala en este sentido que “cuando se trata de poesía, hay que tomar precauciones. Se corre el riesgo de confundirla con lo que no es (una religión, una forma de vida...). Prefiero considerarla un entretenimiento, lo que se acerca, creo yo, a su auténtica condición” (2000: 7). A su vez, en una entrevista realizada a comienzos de 1998 y citada por María Bueno en el prólogo a *Sermo humilis*, decía en la misma línea que “la poesía es para mí un divertimento, una afición, algo con lo que paso el rato; si no, sería realmente aburrido” (1999: 12).² También, prosigue en el mismo camino al afirmar en “El lugar de la poesía” que “alguna vez la he definido incluso como un desahogo más o menos entretenido o ameno con el que lleno el tiempo que me dejan libre otras actividades” (1999: 11).

La conexión entre poesía y juego -como indica Johan Huizinga en su fundamental estudio *Homo ludens*- se observa desde los estadios más primitivos de la cultura (160). En su capítulo titulado, justamente, “Poesía y juego”, indica que “la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. *Poiesis* es una función lúdica (160), y continúa apuntando que la poesía “se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y la risa” (160). Así, los lazos entre *poiesis* y *ludismo* esbozados por el sevillano, Gil de Biedma y, finalmente, Juaristi, son en realidad vínculos remotos en la cultura y en la tradición lírica que se actualizan en clave contemporánea en estas poéticas actuales. No obstante, es importante destacar que la visión lúdica del acto poético no representa para el vasco –como tampoco para sus mencionados predecesores- un ejercicio vacío y superfluo, a la manera de las “aves el nuevo gay trinar”, siguiendo el diálogo con Machado. Aquí, en cambio, los múltiples juegos humorísticos tendientes al equívoco y la sorpresa que, como veremos, pueblan sus poemarios, junto con la singular y paródica visita y actualización de la tradición, los abundantes ejercicios de versificación, entre las diversas

² La entrevista, como se consigna en *Sermo humilis*, apareció en *El Semanal*, nº 533, 11 de enero de 1998.

operatorias que entraman su quehacer poético se fusionan a la *experiencia* como parte fundamental del poema.

En la “Poética bajo mínimos” que abre su segundo libro, *Suma de varia intención* (1987), el tipo textual que explicita el título anuncia ya el ejercicio metapoético que desarrolla el poema, en una de las varias *ars* poéticas que incorporan sus poemarios, como “Material de derribo (Para una poética)” (*DPR*), “Poética freudiana” (*LPD*) o “L’Art poétique basque” (*SVI*).³ En él, como réplica a un innominado interlocutor que introduce la idea de “arrebato” e implica, así, una concepción “romántica” de la poesía, se postula que “un buen poema debe contener / al menos una idea indemne. / No sombras, ni proyectos ni carcasas de ideas” (2000: 53). De este modo, ingresa la noción de “idea” -es decir, ideología, pensamiento, inteligencia- en detrimento del “mero sentimiento”, como dice a continuación: “Alumbrar una idea no es tarea / encomendable al mero sentimiento” (2000: 53). Este contrapunto idea/sentimiento conlleva en la esfera del género lírico un posicionamiento teórico interesante, pues permite desplazar frecuentes posicionamientos – en especial, como dijimos, asociados al Romanticismo– en cuya estela la poesía era leída en clave confesional, ligada a la verdad y, por tanto, a las efusiones sentimentales, anímicas o subjetivas del poeta –la “falacia patética”, al decir de T. S. Eliot-. Nuevamente, la carga ideológica o la importancia del “qué decir” aparecerá como una de las líneas nucleares del “pacto realista”, cuyos términos son descriptos –o propuestos- por Juaristi en 1994, en el texto homónimo publicado en *Ínsula*. Ampliando su tesis y acompañado esta vez por la voz de Flaubert, señala aquí que “‘le style n’est qu’une manière de penser’ (Flaubert). Un buen poema -escribí una vez en un poema con pretensiones de poética- debe contener al menos una idea indemne; no sombras, ni carcasas ni proyectos de ideas. Ni menos ni más que una idea, añadiría” (1994: 26).

El ejercicio lúdico en la poética del vasco coexiste pues con un componente reflexivo e ideológico, que tiene que ver esencialmente con la veta de poesía civil -advertida por el propio poeta y por la mayoría de sus críticos- que entrama su producción, desde los primeros libros. De tal suerte, la temática urbana –referida principalmente a la ciudad natal, “Vinogrado/Bilbao”-, las consideraciones de índole política concernientes a España y al País Vasco, o las reflexiones sobre la literatura, sus agentes, la propia poesía, etc., representan las problemáticas principales sobre los que discurrirá la obra del autor en sus “ideas indemnes”.

De manera complementaria, pues, converge simultáneamente en su poesía el ludismo. Éste se observa a partir de los abundantes juegos fónicos, métricos y retóricos que explotan las posibilidades dinámicas y polisémicas de la palabra poética: abundantes operatorias lingüísticas y figuras retóricas tendientes a la anfibología, el equívoco, la sorpresa y la ambigüedad. Junto con esta primera vertiente, se reconoce asimismo una segunda y profusa constelación de voces ajenas, que ingresan en sus libros a partir de citas más o menos explícitas, intertextualidades y, especialmente, a través de la parodia. Por último, en una cara menos explotada pero no menos interesante, el ludismo puede pensarse asimismo a partir de la creación –tragicómica, quizás- de un personaje, una suerte de poeta-doble o “poeta otro” que irrumpe textual y metatextualmente en los últimos trazos de su producción y que, como veremos, lo conecta con los ya mentados maestros en el artificio y la alteridad (Machado y Gil de Biedma) junto con la influencia, también declarada y decisiva, de Ángel González.

³ Utilizaremos frecuentemente abreviaturas para referirnos a los libros de Juaristi: *Diario de un poeta recién cansado* (*DPR*), *Los paisajes domésticos* (*LPD*), *Suma de varia intención* (*SVI*), *Arte de marear* (*AM*), *Viento sobre las lóbregas colinas* (*VSLC*), *Renta antigua* (*RA*).

“Juegos malabares” y un renovado *trobar leu*

...*La experiencia es cosecha muy tardía*
y, amén, *la artesanía*
de hacer versos, un juego malabar.

J. Juaristi,

“Intento explicar mi experiencia de la poesía civil”

En la antología *La generación de los ochenta*, Juaristi describe su quehacer con las siguientes palabras: “No estoy seguro de que la poesía sea en mi caso un oficio. De hecho, la cultivo como un ameno desahogo en los pocos momentos en que me dejan libre los amigos, la política (¿por qué no?), la lectura y la vida. Además, soy un poeta, o más exactamente, un *versificador tardío*” (citado en García Martín 1992: 159. Lo destacado es nuestro). De este modo, subraya una de las caras más originales de su poesía: la del *versificador*, es decir, la que atiende al “juego malabar” de la “artesanía de hacer versos”, como decía en el epígrafe que incluimos arriba. “Renglones contados” –en palabras de Gil de Biedma-, que enmarcan sus poemas con tipos estróficos y metros de la más variada procedencia y remotos linajes en la tradición lírica, por un lado. Junto con prolíficos juegos de palabras, retruécanos, o versos que aprovechan las potencialidades fónicas, prosódicas y semánticas para instalar reiteradamente el humor y el extrañamiento como clave de lectura.

En sus distintos libros aparecerán versos y paratextos que se solazan en las posibilidades lúdicas de combinatorias que explotan el significante: la rima asonante y consonante, las paranomasias, dilogías, aliteraciones, silepsis o cuantiosas estrategias formales caras al conceptismo y la *ambigüitas*. “Tréveris –Clítoris, Sífilis-“, dirá por ejemplo en “Trenos de Vinogrado” (*DPR*), o la enumeración de “Patria mía” (*SVI*), en el que se observa por un lado la paranomasia *feroz/feraz*, acompañada por el lúdico desglose del apellido del maestro Unamuno: “y esta tierra *feroz, feraz* en curas,/ me dio un roble, un otero y *una muno*” (lo destacado es nuestro).⁴ En el mismo libro, el poema cuyo título contiene ya un retruécano, “Elegía del Pazo de Meirás y no me volverás”, alberga asimismo en sus primeros versos una notoria rima interna consonante y un juego con *bourbons*, que parece conjugar en su homofonía no solo la dinastía real sino también el whisky: “Lo que la brisa se llevó sin prisa / las dinastías de *bourbons* y Parmas” (2000: 60). “El antiedipo”, por su lado, culmina la original revisitación del mito clásico con un juego de palabras entre nombre propio y predicación: “...siempre te he sido / yo casta” (2000: 70). En *Arte de marear* –un sugerente título en la línea que nos ocupa, sobre el que volveremos luego– reaparecen también los temas clásicos, esta vez, en la irónica caracterización de “Elena” a través de una renovada adjetivación que imita lúdicamente el epíteto homérico: “como te odiaba, Elena, / *la de ligeros cascos*” (2000: 120). En el soneto “A Vinogrado, avinagrado (salmo o salmón, según se mire)” proliferan, desde el evidente juego del título, múltiples operatorias que tensan los ribetes formales del verso, tanto semánticos como, en especial, fónicos. Así, la ripiosa rima chiusa y consonante en “z”, que además es aguda, se suma a

⁴ Como apunta José Carlos Mainer, también se juega aquí con el apellido de Gabriel Aresti, que es variante del vocablo eusquera 'haritz', roble (1993: 4).

las paranomasias, paralelismos y aliteraciones para complejizar y trabar la lectura: “Si un día de olvidarte fui capaz, / me llamaste otra vez con otra coz” (2000: 100).

Por fuera de su *Poesía reunida*, en libros más recientes como *Prosas (en verso)* (2002), *Viento sobre las lóbregas colinas* (2008) y *Renta antigua* (2012), se continúa asimismo –aunque en menor medida– esta tendencia conceptista que apela a los aspectos formales y rítmicos de la palabra poética. En el primero, las curiosas coplas de “Guarismos” juegan con la imagen gráfica de los números arábigos, proyectando versos que acuden a la semántica esta vez, pero con una proyección visual: “El Uno es una lanza; / el Dos un alazán; / el Tres, un arco tenso / y el Cuatro es un puñal” (2002: 23). “Fábula”, por su lado, recrea el género tradicional al apelar al equívoco y a un efecto risible en el diálogo entre el busto y la zorra; asimismo, el soneto “Shemot”, dedicado a Cesare Segre, culmina el último terceto con dos lexías homófonas que evocan la paranomasia, la aliteración y parecen emular asimismo la forma del políptoton: “Y segregó otro Segre su memoria” (2002: 37). Finalmente, merece especial atención el “Festón de Baltasar”; la dedicatoria a la conspicua hispanista Aurora Egido anticipa el tenor de este soneto singular, que recrea el espíritu áureo a partir de los llamados “sonetos de fiesta”, variantes festivas e ingeniosas cultivadas mayormente en la poesía cortesana, como alarde de artificiosidad y destreza. En este caso, el poema de Juaristi pertenece al tipo de los sonetos acrósticos, en el cual la letra inicial de cada uno de los catorce versos forma, en lectura vertical, el nombre “Baltasar Gracián”. De más está señalar la elocuente elección de este escritor, uno de los mayores cultivadores de un estilo ingenioso, concentrado y polisémico; poeta conceptista a quien se le debe, además, el mayor repertorio de recursos y figuras del “ingenio”: *Agudeza y arte de ingenio* (1648).⁵

En sus libros más recientes, por último, recorren las páginas también diversos recursos de cuño anfibológico, tendientes a la ambigüedad, el equívoco o el efecto sorpresivo y/o humorístico, como paranomasias, antanaclasis, aliteraciones, etc.: “tal vez tal voz tu nombre descombre” (2008: 11), “¡Silos! Si lo sé, no vengo.” (2008: 29), “Y deja en paz a Juanito / Bastarrica. Basta, rica” (2008: 42), “Como ves, no traje traje” (2008: 43). Y, en *Renta antigua*, descuella especialmente el “Coral de los Talmudistas de Oswicim (soneto)”: un singular ejercicio de polisemia y polifonía que remeda, a través de las catorce variantes de una misma frase, la tradición de milenarias versiones, variaciones y discusiones en torno del texto judío:

-Nos esperaba el camión en la plaza del pueblo.
-No se esperaba el camión en la plaza del pueblo.
-No. Se esperaba el camión en la plaza del pueblo.
-No se espera, va el camión en la plaza del pueblo.
(2012: 63).

Por último, sobresale también la prolífica recuperación retórica de marcos métricos y genéricos de larga pervivencia en la tradición –sobre todo hispánica–, algunos de los cuales

⁵ Según indica Senabre, desde el siglo XVII poseemos un admirable repertorio de mecanismos aptos para crear agudezas, elaborado por el escritor barroco Gracián, con su texto *Agudeza y arte de ingenio* (sobre todo en su versión definitiva de 1648), en el que ofrece un magno inventario de construcciones ingeniosas, avaladas con ejemplos de numerosos autores, que constituye todavía hoy la mejor guía para el estudio del lenguaje barroco, y también una referencia insoslayable para el estudio de las relaciones entre lenguaje y humor (12).

ya han sido mencionados. Así, observamos abundantes tipos textuales, moldes estróficos y subgéneros líricos acompañando las más variadas y dispares temáticas: coplas, décimas, romance, estrofa de pie quebrado, una pródiga cantidad de sonetos, entre otros metros clásicos recorren pues su producción, remozando en clave contemporánea materiales antiguos que encorsetan la voz poética a sílabas contadas. Junto a ellos, diversos poemas actualizan asimismo géneros tradicionales, sobre todo de la vertiente culta: epístola, sátira, elegía, canción, nana, balada, réquiem, endecha, cantar de amigo, égloga, etc.

“Oficio de falsario”: ecos, diálogos y voces ajenas

*Escribe sobre aquello que conoces
pero miente si fuera necesario,
y aunque escribir es viento solitario
desparrama tu voz en muchas voces.*

J. Juaristi,
“Poética freudiana”

En “Poética freudiana” (*Los paisajes domésticos*), Juaristi cierra el primer cuarteto con los versos que citamos arriba y que permiten pensar su decir poético en diálogo con “otras voces”: autores, textos, poéticas y fuentes plurales que acompañan la obra del vasco tornando la poesía un espacio polifónico, poblado de presencias literarias: “y aunque escribir es viento solitario / desparrama tu voz en muchas voces.” (133).

En este sentido, el mecanismo predilecto parece encarnarlo la parodia, a través de textos que conversan lúdicamente con géneros, poemas o autores precedentes. Así, la abundante –casi obsesiva– presencia de nombres, ecos, géneros y textos de cuño literario que pululan en sus páginas en actualización paródica habilitan la conexión con esta operatoria en su remota etimología. Como ha estudiado Genette, en una de sus acepciones más antiguas, *oda* es el canto y *para* “a lo largo de”; *paroiden* será “cantar de lado”, “cantar en falsete”, o con otra voz, en contracanto o contrapunto (1989: 20). De este modo, la parodia permite “desparramar la voz en muchas voces” –citando su original *ars poética*– para romper con el carácter monológico tan frecuente en la lírica y visitar sin ingenuidad, con ironía –como quería Umberto Eco (1987: 27)– las palabras ajenas y la cantera de la tradición.

Estas voces en contrapunto que entretejen su obra, provenientes del ámbito literario –poetas, narradores, críticos, teóricos y, en general, personajes conectados con la literatura–, enmarcan y recorren sus poemas, proponiendo desde la poesía su propia “tradición selectiva” (Raymond Williams). Por un lado, en el nivel paratextual, a través de nombres de autores en dedicatorias explícitas: Bernardo Atxaga, Andrés Sánchez Robayna, Álvaro Mutis, Fanny Rubio, Javier Egea, José Carlos Mainer, Luis García Montero, Andrés Trapiello, José L. García Martín, Cesare Segre, Luis A. de Cuenca, Aurora Egido, Karmelo Iribarren, Sultana Whanón, etc. También, con citas ajenas que funcionan como epígrafes de poemas: T. S. E. en clara alusión a Eliot, Cesare Pavese, José A. Valente, J. Gil de Biedma, Marvell, Emerson, T. de Iriarte, Jovellanos, Auden, E. D’Ors, W. Benjamin, G. Aresti, W. Whitman, Ramón Cabrera, R. Sánchez Ferlosio, Yeats, Abel Martín, Marco Aurelio...

Luego, en el nivel textual, se diseminan citas más o menos alteradas o manipuladas, intertextos o remisiones a textos y autores -a veces incluso incorporados como personajes poéticos-, a partir de alusiones teñidas mayoritariamente de pinceladas humorísticas y atravesadas de manera frecuente por la ironía, la crítica o la burla. Entre algunos de los referentes obligados que asoman de manera insistente y se postulan como los “maestros”, se destacan Miguel de Unamuno, Blas de Otero, Gabriel Aresti, en primer término, y también J. Gil de Biedma, Ángel González, y, asimismo, Marcial. Este último nombre es interesante porque refuerza desde esta elección el tenor lúdico y humorístico que vertebra su poética. En el poema “Il miglior fabbro” –sugerente título que reenvía a una cadena de homenajes y genealogías caras a Juaristi (el trovador provenzal Arnaut Daniel es evocado así en el Infierno de Dante, pero también es la fórmula que utiliza Eliot para dedicarle *The Waste Land* a Ezra Pound⁶ el nombre de Marcial se reivindica junto –o por encima de– Unamuno y Blas de Otero en busca del mejor poeta-artesano: “Tú eras el más grande, / Marcial” (2000:63). Sin duda, no es azaroso el rescate de este poeta latino en vínculo con la poética del vasco: se escoge al creador de los famosos epigramas, uno de los máximos representantes de la vena satírica y humorística de la tradición.

Otros nombres que ingresan son Luis Alberto de Cuenca, por ejemplo en el poema homónimo incluido en *VSLC*, o el del crítico José Luis García Martín –quien dedicó parte de su producción a la obra del propio Juaristi, por otro lado– en el mordaz e irónico “Cantar de amigo a la manera de García Martín”, del mismo libro. Asimismo, el crítico Juan Oleza ingresa como parte del poema en “San Silvestre, 1985”, en *SVI*; también Rousseau es evocado en “Emilio o de la educación” (*DPR*). Y se incorporan incluso nombres de teóricos de la literatura, continuando la tendencia perspicaz y humorística: “según definición del pelotari / Félix Guattari” (2000: 64) y el ingenioso y brevísimo “S/Z”: “Con Barthes / ni te cases / ni te embarques” (2000: 66). Finalmente, entre los cuantiosos nombres citados, debemos mencionar al menos la nómina de poetas vinculados a la “Poesía de la experiencia”, que aparece en el poema “Intento formular mi experiencia de la poesía civil” (*LPD*), sobre el que volveremos luego:

*Abelardo, Felipe, Abel (mi hermano),
Antonio, Carlos, Pere, Luis García*

⁶ Recordemos en este sentido que Arnaut Daniel es el creador de la sextina, composición métrica integrada por treintainueve versos de arte mayor, normalmente endecasílabos, estructurados en seis estrofas de seis versos y una contera (también llamada *envoi*, envío, tornada) final, de tres versos. A finales del siglo XII, el occitano Daniel compuso la primera sextina titulada *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (el firme deseo que se aloja en mi corazón), y se convirtió en la máxima expresión de la poesía provenzal. A su vez, este tipo estrófico nos remite a Gil de Biedma, quien lo recupera en la poesía contemporánea – luego de desaparecer prácticamente tras algunas versiones áureas, de Herrera sobre todo, y también en menor medida de Cervantes y Gil Polo– en su poema “Apología y petición”, de *Moralidades*. Este texto renueva las rigurosas leyes formales bajo la temática del ensayo político, desarrollando una polémica línea argumentativa que analiza los “demonios” pasados y presentes de la sociedad española. Sin embargo, como señala el propio Biedma, su curiosidad respecto de este canon estrófico no le venía de la tradición española aurisecular, sino en lengua inglesa, a través de las versiones Sir Philip Sydney o, entre los modernos, Ezra Pound, T. S. Eliot o Auden que resucitan “ese desusado artilugio de los trovadores” (1985: 82).

Montero y compañía,
Luis Alberto, Juanito Lamillar,

Fernando Ortiz, Francisco Bejarano,
Alex Susanna y Álvaro García,
Jesús, José María,
Pacto Castaño y paro de contar.
(2000: 146-147).

Ahora bien, más allá de estas elecciones onomásticas que rebasan los libros de Juaristi, nos interesa destacar por su parte la actualización que se realiza de materiales precedentes a partir de la ya anunciada operatoria de la parodia. Este mecanismo establece una relación dialógica entre al menos dos “textos” (o, en sentido amplio, dos referentes provenientes del ámbito de la cultura: poética, tópico, género, estilo, poema, etc.). Si en un primer momento Genette –como señalábamos antes- recorría la etimología de este antiguo concepto aludiendo a las viejas acepciones como “cantar de lado, en contrapunto, en falsete, con otra voz” (1989: 20), luego, dentro de la esfera amplia de la hipertextualidad, parodia es definida por el teórico como una relación de *transformación*, regida por un régimen *lúdico* (1989: 41).⁷

De este modo, podemos distinguir los títulos de algunos de sus poemarios que enlazan con materiales precedentes, muchas veces distorsionándolos paródicamente. *Diario de un poeta recién cansado* (1985) retoma como se destaca por su cercanía fónica el *Diario de un poeta recién casado* (1916), de Juan Ramón Jiménez; *Suma de varia intención* (1987) alude a la *Silva de varia lección* del sevillano Pedro Mexía; *Arte de marear* (1988) parodia el célebre texto de Ovidio, *El arte de amar*. Y, por último, más como homenaje que como transformación humorística, *Prosas (en verso)* (2002) evoca claramente a partir de este aparente oxímoron el *Prosemas o menos*, de Ángel González, de 1985. El juego entre “poema” y “prosa” que propone el asturiano con este neologismo es recogido por Juaristi en su título y subrayado incluso en la poética que abre la primera sección del libro, “Menosprecio de aldea” (que revierte por su lado el viejo tópico de Antonio de Guevara).⁸

⁷ En referencia a este último aspecto, el afán lúdico que opera en la parodia de acuerdo con el autor ha sido uno de los ejes más discutidos por la crítica. Si bien el hecho de que el blanco de la parodia sea otro texto o forma artística lo reconocen casi todos los estudiosos -a diferencia de la sátira, que presupone una conexión con un orden “social” o extratextual-, la relación con el ludismo o el humor es una cuestión diferente. Dentro de algunas de las voces más autorizadas, podemos destacar por ejemplo a Margarte Rose, quien la define como “the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect”: la parodia – en la misma línea anteriormente citada- presupone un material original o precedente, por un lado, y por otro, se presupone un “comic effect”: es decir que, de acuerdo con la autora, el efecto cómico acompañará la transposición, proponiéndose pues la parodia como una actividad *humorística*. En cambio, Linda Hutcheon define la parodia como “repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”. Aún reconociendo que puede desprenderse humor de las obras paródicas, su propósito no necesariamente deberá ser humorístico. Según Hutcheon una “inversión irónica” caracteriza toda la parodia, desde un homenaje referente a una burla desdeñosa, y el lector ha de inferir la reacción intencionada del texto a través de la codificación de la parodia en el mismo (Knutson, 22).

⁸ Este título revierte el viejo tópico que, en el ámbito hispánico, podría remontarse al título de la obra de Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de 1539, “donde la

En ella, en la explícita línea de Auden, se elige el camino de la prosa: “Siempre te atuviste a aquella idea de Auden: la buena poesía es buena prosa [...] sólo escribes prosa disfrazada de poesía, prosas en verso” (2002: 9).

Asimismo, múltiples títulos poemáticos actualizan en clave paródica y/o humorística materiales previos. En el primer libro, entre otros, leemos “La casada infiel”, que renueva de modo burlesco el romance homónimo de Lorca; o “Jardín de Abando” (*Diario de un poeta recién cansado*), en el que resuena nítidamente la “Égloga I” de Garcilaso. *Los paisajes domésticos* (1992) presenta dos poemas que remozan géneros de larga estirpe: “Sátira primera (a Rufo)” y “Elegías a ciegas”; en ellos, no obstante, a la renovación lúdica de cuño genérico se añaden – en una vuelta de tuerca frecuente en el poeta vasco- nuevos visos que refuerzan el tenor humorístico, como el fuerte tono irónico en la enunciación paródico/satírica del primero, o el “tosco retruécano” (153) que explota la dilogía del vocablo “elegía” en su carácter de verbo y sustantivo, en el segundo. Finalmente, es imposible no mencionar al menos, del mismo libro, uno de sus poemas más citados, al que ya nos referimos anteriormente: “Intento formular mi experiencia de la poesía civil”, que recuerda ineludiblemente el famoso poema de Gil de Biedma, incluido en *Moralidades*, para renovar la tensión experiencia/idea presente en el catalán en referencia a la situación política, desde una nueva “experiencia” que presenta al sujeto, esta vez, como *lector* de poesía social y poeta de la experiencia.

En síntesis, múltiples versos, frases e intertextos de procedencias disímiles salpican los poemas y poemarios de Juaristi. A veces, como veíamos antes, como epígrafes o citas explicitadas, pero la mayoría de las ocasiones, estas “palabras de familia” se ocultan entre sus propios versos, camuflándose en el tejido poético palimpsestuoso que entrama la escritura. Incluso, en la línea que nos atañe primariamente, estos intertextos son frecuentemente modificados y distorsionados con fines lúdicos. Así, leemos por ejemplo la célebre imagen gongorina actualizada bajo la fórmula de “infame turba de nocturnas larvas” (2000: 15), o el conocido “Retrato” de Machado, remozado esta vez en “mi infancia son recuerdos / de algún parque zoológico” o más adelante, en el mismo poema, “y a distinguir me paro / las voces de los bozos” (2000: 158); luego –extractando sólo algunos ejemplos- la “Noche oscura” sanjuanista se actualiza en *Renta antigua*, en el poema “Dos de mayo”:

*La luna llena el barrio enjalbegaba
Y un ventalle de antenas parabólicas,
Creyéndose tal vez de aspás eólicas
O de cedros del Líbano, aire daba.*

atribución de la positividad a la ‘aldea’ es privilegio de los humanistas cortesanos, quienes desean un *otium* campesino donde saborear una libertad y una autonomía desconocidas en los *negocia* de la corte” (Campra 1994: 27).



(2012: 51).

También en el mismo poemario, se incluye un poema titulado “Ligero de equipaje”. Este título, que dialoga con el ya citado “Retrato” machadiano, establece desde el paratexto un guiño claro respecto del desarrollo del texto. En él, el poeta realiza –a la manera del maestro sevillano- un “retrato”, una semblanza que parodia –mitad juego, mitad homenaje- el hipotexto tradicional, acudiendo esta vez a la idea “ligero de equipaje” en el sentido más literal: describiendo el equipaje del viajero. Así, la “boina azul”, “botas de *Timberland*”, “un peine de carey”, “pijamas, pastillas, calcetines”, entre otras y variadas prendas y elementos de la más llana cotidianidad se acumulan aleatoriamente –como en una maleta- en los veinte versos de arte mayor que respetan el alejandrino modernista. Finalmente, los recordados versos finales machadianos, en la alusión al “último viaje” como perífrasis clásica de la muerte, son resemantizados en clave contemporánea continuando la metáfora del viajero: ahora, no será “la nave que nunca ha de tornar”, sino “el ave que nunca ha de tornar”, es decir, el tren español cuyas siglas “AVE” resumen “Alta Velocidad España”: “y así que parta el ave que nunca ha de tornar,/ me encontraréis a bordo después de facturar” (2012: 17).

Ahora bien, más allá del juego jocoso o irreverente que se propone en este hipertexto respecto de la fuente, interesa destacar el gesto autorreferencial del poema que se vuelve hacia el propio sujeto poético, objetivándolo como un personaje poético. Así, en clave autobiográfica –o autoficcional, siguiendo derroteros teóricos más recientes- el texto juega entre ficción y realidad, entre vida y artificio para dar cuenta de una constelación que entretexe experiencia e invención en referencia al propio sujeto.

El otro, el mismo: ironía y máscaras subjetivas

*Construiste un Personaje
medio en serio, medio en broma,
& algo de aquello quedará
en tus Versos melancólicos,
pero, de lo que callaste,
¿qué se hará?*

J. Juaristi,
“Canto de frontera”

La objetivación subjetiva o la creación de un hablante-personaje que reenvía al autor a partir de datos biográficos o ineludibles “aires de familia” con el “poeta real” se hace visible en este texto de *Renta antigua*, pero es una estrategia que aparecía ya en textos anteriores. En *Los paisajes domésticos* -antecedido por los sugerentes versos de la “Poética freudiana” que vimos antes, en los que se apuntaba al “oficio de falsario” y a “desparramar la voz en muchas voces”- el poema “As a man grows older” presenta en su última estrofa a un “tú” que se construye como alter ego del sujeto:

*Tú, que me envidias, debes
saber que cambiaría sin mirarla
tu juventud oscura por los años*

de la edad turbulenta
En que trastabillé más de la cuenta.
(2000: 134).

Sin duda, el desdoblamiento identitario -enfaticado incluso por la escisión entre juventud/madurez- evoca el “Contra Jaime Gil de Biedma” del libro *Poemas póstumos* (1968) del barcelonés. Recordemos que este curioso título aludía en la obra biedmana a la creación de un personaje homónimo al autor, el doble “Jaime Gil de Biedma”, que asomaba primero en el citado poema para, luego, morir y aparecer *post-mortem* en el singular “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, del mismo poemario.

Posteriormente, en el plano ensayístico, se observa también en Juaristi esta bifurcación entre poeta/personaje en la ya citada poética que abre *Prosas (en verso)*. De nuevo, se observa en este breve texto un diálogo con una segunda persona, con un “poeta otro” en el que se reconoce inequívocamente este juego subjetivo que se planteaba ya en el nivel poemático. Desde un tono desencantado, como quien mira hacia atrás con melancolía y cierto desengaño, este intercambio entre *yo/otro yo* revela asimismo un cambio en ese afán lúdico, burlón e incluso sarcástico, por momentos, que era la nota característica en textos anteriores. Aquí, la voz parece estacionarse más bien en una inflexión atravesada por la nostalgia, por la conciencia del paso del tiempo y el sentimiento de soledad. En consonancia con este tenor ensimismado, reflexivo con que se delinea al sujeto en esta etapa final, es interesante la alusión al molde estrófico del soneto y su clásica vinculación con la poesía grave, metafísica, filosófica: “tanto esfuerzo pusiste en que no te confundieran con un poeta vasco y acabas convertido en un sonetista bilbaíno más de la interminable saga que ha producido la dulce Vinogrado” (2002: 9).

Es interesante asimismo, en relación con lo anterior, el poema “Póntica” que inicia *Viento sobre las lóbregas colinas*. En él, resuenan varias de las líneas esbozadas previamente: la disociación yo/otro, el tono meditativo, la oposición juventud/vejez y, en conjunción con estas matrices clásicas, la ineludible resonancia de la obra borgeana y su innegable presencia en los laberintos, los sueños y la ficcional convivencia con la otredad: “Gastados laberintos de palabras, / Una mansión decrepita y angosta, / Una torre, un brocal, quizá una vida. // De otro son los sueños que custodias” (2008: 7).

La atmósfera autoficcional que imprimen a la obra estos textos – en especial, en los tramos más tardíos de su producción- acompaña por último una singular intromisión que se desliza asimismo por los textos de Juaristi: la estrategia de la autonominación. La inclusión del nombre propio en algunas ocasiones –el apellido “Juaristi” y también el materno, “Linacero”- tiñe la poesía con sugerentes sospechas autobiográficas, jugando entre la verdad y la invención, entre el poeta histórico y el ser de papel, entre ficción y realidad, entrecruzados en la compleja categoría del nombre propio. El ingreso de esta categoría como parte del poema es un mecanismo presente también en otros poetas coetáneos (Luis García Montero, Luis Antonio de Villena, Roger Wolfe, Manuel Vilas, entre otros), pero abreva indudablemente de los claros precursores del “medio siglo”: Ángel González y el tan mentado Jaime Gil de Biedma (aunque otros poetas sociales lo utilicen también, como Hierro, Celaya, Gloria Fuertes, o Blas de Otero).⁹ Sin embargo, la creación concreta de un

⁹ La funcionalidad de la categoría de autoficción en el género lírico y, en particular, en la poesía española contemporánea, ha sido estudiada en mi Tesis doctoral, dedicada a estudiar la poesía de Ángel González y Gloria Fuertes a la luz de esta noción. Dicha tesis se titula “Poetas in-versos:

personaje poético reenvía especialmente a estos maestros: en el catalán, con la aludida conformación de un doble homónimo en su último poemario, a partir de una irónica bifurcación que marca el más radical gesto de distanciamiento y que, incluso –a la manera de los ominosos *doppelgänger* de la tradición anglosajona-, termina en su muerte poemática.

En cuanto a González, la creación de un personaje poético se vislumbra ya en sus primeros libros –sobre todo a partir de la incorporación del antropónimo en poemas como “Para que yo me llame Ángel González”, “Me basta así”, “Preámbulo a un silencio”, entre otros-, y recorre transversalmente su larga producción. En un movimiento descrito por el propio autor en su faceta autopoética, este personaje se modifica y varía con el correr del tiempo, desde un trazo más “autobiográfico” o “serio” en sus inicios, hasta una mirada escéptica, distanciada, e inclusive lúdica, banalizadora y paródica en sus figuraciones más tardías. No obstante, en el artículo “...soy poeta?”, Ángel González postula algunas sus cavilaciones que aluden a este personaje y a esta concordancia intrínseca entre ficción y vida: “me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora, cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía” (1998: 35). En esta misma línea, Jon Juaristi reflexionaba –incluso antes que el ovetense, en 1996- en torno de su singular creación y su funcionalidad poética. Con imágenes prácticamente idénticas a las postuladas por González, esta criatura permite asimismo revertir antiguos postulados del vasco en referencia a la poesía y sus cauces lúdicos, que vimos en los tramos iniciales de estas páginas. Dice en “Poética definitivamente cansada”:

No escribo poesía por mero entretenimiento. Alguna vez afirmé que no era para mí otra cosa que un ameno desahogo. Hoy sé que es también un modo de cargar conmigo mismo [...] Lo que comenzó como un juego ha ido adquiriendo con el paso del tiempo cierta seriedad. En mis poemas ha tomado forma un personaje con el que me siento en deuda. No he llegado a identificarme del todo con él, pero me ha hecho compañía en mis peores ratos [...] Como Abel Martín, puedo decir que he creado algo más que lo vivido. Sólo una piedad culpable hacia esta criatura mía me empuja a perseverar en el oficio de poeta. ¡Hipócrita antihéroe, mi semejante, mi hijo! (Juaristi 1999: 113)

La extensa cita –que presenta, como marca recurrente, la distorsión paródica en el intertexto final de Baudelaire- es interesante porque permite vislumbrar una revisión de sus afirmaciones previas. Si antes la poesía era solo “entretenimiento”, “juego”, “desahogo”, ahora, se resemantiza a partir de este diálogo con la alteridad, en la senda cincelada por Machado y proseguida por González. Yo/otro, poeta/personaje, juventud/madurez, ludismo/melancolía, humor/seriedad conviven, por último, entonces, de manera complementaria en la polifacética obra de Jon Juaristi, con la necesaria complicidad de un lector que perciba los dobleces y guiños y se solace con los giros, juegos y piruetas que entraman su poesía.

ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González”, y fue dirigida por la Dra. Laura Scarano y defendida en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, en el año 2014.

Bibliografía:

- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Campra, Rosalba (1994). “La ciudad en el discurso literario”. *SyC*, 4, marzo, Buenos Aires, 19-40.
- Eco, Umberto (1987). *Apostillas a El nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.
- Ferrari, Marta (2004). *Jon Juaristi o la inocencia fingida*. Mar del Plata: Martín.
- García Martín, José Luis (1992). *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Ed. Renacimiento. Sevilla.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- (1998) [1982]. *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- (1985) “La imitación como mediación o de mi Edad Media”. Rico, Francisco (ed.), *Edad Media y Literatura contemporánea*. Madrid: Trieste.
- González, Ángel (1998). “...soy poeta?” en *Revista El País*, domingo 11 de enero, 35.
- (2004). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Huizinga, Johan (1957). *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé.
- Hutcheon, Linda (1992). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 173-193.
- Juaristi, Jon (1994). “El pacto realista”. *Revista Ínsula*, 565, 25-26-
- (1999). *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*. Selección y ed. de María Bueno Martínez. Granada: Diputación de Granada.
- (2000). *Poesía reunida (1985-1999)*. Madrid: Visor.
- (2002). *Prosas (en verso)*. Madrid: Hiperión.
- (2008). *Viento sobre las lóbregas colinas*. Madrid: Visor.
- (2012). *Renta antigua*. Madrid: Visor.
- Knutson, David (1999). *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*. Madrid: Pliegos.
- Mainer, José-Carlos (1993). “No se puede ser vasco impunemente”. *Poesía en el campus: Jon Juaristi*. Número 21. Universidad de Zaragoza, 3-6. Dirección URL: <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2777> (consultado el 13-06-2016).
- Senabre, Ricardo (1992). “Humor y lenguaje”. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, N° 10, 11-26.
- VV.AA. (1993). *Poesía en el campus: Jon Juaristi*. Número 21. Universidad de Zaragoza. Dirección URL: <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2777> (consultado el 13-06-2016).