

La poética de Alejandro Céspedes
hasta *Flores en la cuneta*



Julio Mas Alcaraz

Flores en la cuneta, epílogo, Hiperión, Madrid, 2009, págs. 63-80.

La poética de Alejandro Céspedes

por Julio Mas Alcaraz

La temática poética

El impulso narrativo es un pilar fundamental en la escritura de Alejandro Céspedes. Hasta llegar a *Flores en la cuneta*, cada uno de sus poemarios ha tenido como origen la voluntad de narrar una historia individual o un conjunto de historias comunes. El poeta escarba en el fondo mnemótico de su inconsciente, elige un relato e inicia un diálogo entre el substrato narrativo y la forma lírica, en su doble vertiente morphé y êidos.

El hecho narrativo que sustenta sus libros descansa sobre una prioridad ontológica en su temática. La prevalencia de su mirada es el yo, como *sein*, y su entorno. La poesía es el lugar donde el ser sucede. Se produce lo que Theodor Adorno¹ denomina una absolutización de la voz del Ser, que sugiere una lectura heiddegeriana de buena parte de su trabajo. El lenguaje poético tendría como tarea mostrar la dimensión afectiva de la existencia, *Befindlichkeit*, pero en la parte más dramática y desengañada. Se podría, por tanto, hablar de una analítica existencial para categorizar su obra.

En ese carácter existencial, el autor no interroga al dolor sino que lo afirma. No hay una descripción binaria de la felicidad y el sufrimiento. Ni siquiera una búsqueda de su significado. Existe una poética de la desesperanza a través de muchos de los grandes temas: la muerte, la angustia, la memoria, la melancolía, el *tempus fugit*, la imposibilidad de transcendencia o la contingencia.

El escritor se centra en el carácter efímero, finito, de la vida y el tiempo propio, pero también en su carácter hostil (enfermedad, accidente, pederastia). En un mundo no muy alejado de los universos de Thomas Hardy o de Albert Camus, el discurso poético no está construido de universales sino de particulares. Entraría, por tanto, dentro de una categoría similar a una de las definiciones de poesía de Wallace Stevens: "unofficial view of being²".

La forma

La primera etapa poética Céspedes tiene lugar entre 1979 y 1998, año al que sigue un silencio de una década. La forma de expresión poética durante este periodo se sitúa en una estética figurativa, con abundancia de elementos retóricos, en especial de la metáfora y la metonimia. El poema es una narración vestida de forma poética. Hay una voluntad esteticista paralela a la voluntad narrativa. El ornamento puede tener un perfil neoclásico o neobarroco en su construcción pero manifiesta una necesidad de belleza.

Las pautas métricas, retóricas y semánticas que marcan esta primera etapa suelen apoyarse en *comunes loci*. Su lírica se asienta en un terreno contrapuesto al post-modernismo donde, inexplicablemente, algunos le ubicaron al comienzo de su carrera. Sin ánimo de ser exhaustivo, la metaferocidad de algunos pasajes no

¹ Theodor Adorno, *Lyric and Society, Notes to Literature. Vol. 1*, Ed. Rolf Tiedemann. Tr. Shierry Weber Nicholsen, New York: Columbia UP, 1991

² Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books, Alfred A. Knopf & Random House, New York, 1965

concuera con el pensamiento de Deleuze sobre las metáforas: “tan sólo palabras inexactas para designar algo exactamente” (*mots salés* llega a escribir). No se produce, como establece Kandinsky, un divorcio del intento narrativo. Tampoco está la preocupación derridiana³ por el lenguaje en sí mismo y como fin. Ni por su deconstrucción. La indeterminación, la ambivalencia, la debilitación de los procesos lingüísticos, la irrepresentacionalidad o la minimización de la carga retórica no es una característica del autor.

Por cercanía estética la poesía de Céspedes se aproxima, durante estos años, a la recuperación de la tradición que realizaron los miembros de Cántico. La abundancia de metáforas, el sometimiento del verso a las órdenes de una métrica centrada en el endecasílabo, la carnalidad, el erotismo, la recurrencia del tiempo perdido y el ritmo conducen su poética a las cercanías de esta escuela. Por tanto, la ubicación más cercana, si ésta es posible, se realizaría en lo que Ángel Luis Prieto de Paula⁴ denomina “segundo tramo setentayochista”.

Un elemento común a su primera y segunda etapa es la referencia al marco temporal. Como suele ocurrir en el caso de una parte sustancial de la poesía clásica, el poeta subraya las referencias que corresponden a su tiempo (en su caso, el SIDA, los accidentes de coche, la publicidad). En este sentido, Alejandro realiza una desmitificación del “es” literal en favor de la redescipción metafórica, pero se aleja de la máxima “Das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik” porque su metáfora se aparta de lo metafísico para entrar en lo real y cotidiano.

En su segunda y más reciente etapa, que comienza con la publicación de *Los círculos concéntricos*⁵, se inicia un camino de transición formal. En este periodo es complicado realizar una adscripción generacional porque se establece un diálogo no acabado, casi una lucha estética, entre la tradición poética y el deseo de trascenderla. El cambio ya había sido visible con la publicación meses antes de su obra reunida en *Sobre andamios de humo*⁶. La comparación de los textos originales y de los textos corregidos muestra una reescritura que reduce significativamente la retórica.

Poesía hasta *Flores en la cuneta*

El primer libro importante del autor es *James Dean, amor que me prohíbes*⁷, publicado en 1986, poemario que podría situarse en el tardo-culturalismo. La influencia de los post-novísimos es evidente. Los mitos homoeróticos de una generación, encarnados en James Dean, son tratados desde el canto a la juventud y al amor homosexual, acompañando a mitos clásicos como Alejandro Magno o Aníbal. El sexo y el amor es la experiencia y la identidad en cuanto afirmación del yo sexual, y el cómo ese yo puede explicar el todo con la parte.

En lo formal, usa la silva con predominio del endecasílabo que prevalecerá en toda su versificación hasta llegar al poema en prosa de *Los círculos concéntricos*. Las influencias son diversas y no sólo incluirían a algunos culturalistas

³ En su ensayo *Che cos' è la poesia?* Derrida utiliza la metáfora de un erizo cruzando la carretera ante el coche que se acerca. Es uno de los extraños caprichos que encuentro al redactar el prólogo de *Flores en la cuneta*, libro cuya temática principal son los accidentes de coche.

⁴ Ángel Luis Prieto de Paula, *Otras corrientes líricas en los años 80 y 90*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Poesía española contemporánea, <http://www.cervantesvirtual.com/portal/pec/>

⁵ Alejandro Céspedes, *Los círculos concéntricos*, AEAE, Madrid, 2008

⁶ Alejandro Céspedes, *Sobre andamios de humo (1979-2007)*, Vitruvio, Madrid, 2008

⁷ Alejandro Céspedes, *James Dean, amor que me prohíbes*, Pamiela, Pamplona, 1986

como Luis Alberto de Cuenca, o miembros de Cántico, sino que se extenderían a Jaime Gil del Biedma y a San Juan de la Cruz.

Con *Las palomas mensajeras sólo saben volver*⁸, premio Hiperión, surge la descreencia, la mirada interna y pesimista, la vuelta temprana a la memoria melancólica, la hermenéutica del recuerdo y el confesionalismo más genuino. El motivo subyacente del libro, apenas sugerido, es el SIDA (“tu savia contagiosa”) y la muerte que lo acompaña. A una primera parte descriptiva y cargada de melancolía (“cada sueño nace a un plomo atado”), y que llega hasta el fallecimiento de la pareja, le sigue una segunda parte que es el recuerdo de la pérdida en su forma más elegíaca, el *vive memor leti* de Persio. La paloma mensajera “emprende el vuelo hacia el pasado” y a su vez es símbolo de la vida como ciclo que se repite. Su poesía se mueve dentro del elotiano equivalente emocional del pensamiento.

*Hay un ciego bailando en el andén*⁹ comienza con una cita de Ricardo Reis, el famoso heterónimo de Pessoa: “Sea mi ser idéntico a sí mismo”. Céspedes aparta su lado elegíaco para centrarse en la cuestión de la identidad. En una reflexión que surge desde lo existencial, la identidad pasada se reconoce genuina y a la vez inalcanzable ante la extrañeza del yo presente. El protagonista carece de sitio en el mundo (“todo existe y no me necesita”) y mira el espacio entre el yo y los yoes que fueron. El desarrollo del extrañamiento y la otredad ocurre desde la expresión de la multiplicidad de la voz, la muerte girando la existencia y grabando *tu fui ego iris* (“Si mi nombre, también, / igual que el vuestro, / adorna ya una tumba en cualquier sitio”). A la vez, el lenguaje se vuelve oscuro, casi expresionista en su léxico, derivando hacia un nihilismo sin escapatoria (“sólo nos queda / aquello que se sabe ya perdido”).

En *Los círculos concéntricos*, que marca el comienzo de su segunda etapa, el poeta cambia su verso a prosa poética, deconstruida directamente del verso métrico clásico, como se puede observar al hacer la escansión de las frases de manera aislada. El objetivo narrativo, en este caso, es una historia de incesto y pedofilia. El yo poético es femenino pero conserva elementos confesionales ajenos y propios.

Flores en la cuneta

En *Flores en la cuneta*, el autor abandona el lenguaje de la memoria para centrarse en la observación del accidente de tráfico como símbolo de lo circunstancial. Alejandro señala unas coordenadas precisas para situar el hecho. En ese escenario, a medio camino entre el cine y el teatro, y en una exposición más sincrónica que diacrónica, se van representando las distintas tomas de su narración poética basadas en hechos similares pero con distintos protagonistas.

La mirada es perpendicular al dolor. No hay un escape oblicuo a él. Más que la *esthétique du mal* de Mallarmé, hablaríamos de una estética del sufrimiento. De manera original, esa mirada sobre lo ocurrido es ajena. No interroga sobre la bondad o maldad de la gratuidad de lo fortuito. Como en parte de la lírica épica clásica, el escritor narra los hechos de manera lírica pero no los somete a juicio moral. Igual que cuando el sujeto poético afirmaba en sus primeros libros su libertad para adentrarse en un cuarto oscuro, o pagar por los servicios de un chaperó, o incluso en el tratamiento de la relación incestuosa en *Los círculos concéntricos*, el punto de vista es neutral y, por tanto, amoral. No hay una preconcepción ética. La

⁸ Alejandro Céspedes. *Las palomas mensajeras sólo saben volver*. Hiperión, Madrid, 1994.

⁹ Alejandro Céspedes. *Hay un ciego bailando en el andén*. Hiperión, Madrid, 1998.

poesía sería una forma de lenguaje no instrumental en la jerga de Sartre. Poesía de la imaginación amoral en mi jerga. El poeta Platón excluiría de nuevo la poesía de su república.

En esa mirada neutral no hay espacio para la compasión. El accidente es lucreciano: los hechos son accidentes y el tiempo no existe salvo como un accidente de los cuerpos. De alguna manera recuerda al *amor fati* de Nietzsche: una pura contemplación del destino.

Debajo del accidente se halla el símbolo de la carretera. Todo lo que el habla no puede “traducir” es subsumido, Lacan, a través del símbolo. Esta relación se articula a través precisamente de la carretera, que se convierte en el celiano imposible camino de lo imposible¹⁰.

La simbología del suceso llega hasta su componente más metapoético. La poesía es lo accidental, es decir, lo que surge de la inspiración, espontáneo y natural. El autor se mueve dentro de la aristotélica contraposición esencia versus accidente. Pero sus accidentes son, paradójicamente, la esencia del poema.

Una contraposición de similar alcance se establece entre los títulos de los poemas y su contenido. El amable y falaz lenguaje publicitario con el que se construye de manera literal cada título recrea una máscara comunicativa que se descrea una vez que el poema se desarrolla en un complejo juego de opuestos.

La muerte es esencial y esencia en *Flores en la cuneta*: “Lo esencial sólo ocurre cuando nadie lo observa...cuando no puede verse...”; “Rastrea la calle...para ver si descubre en cual de los momentos ocurrió lo esencial.” La temática de la muerte es sometida a la reverberación, a lo que Carlos Bousoño¹¹ denominó símbolo monosémico continuado. En palabras de Bonnefoy¹², una voz obstinada. Cada poema es un accidente de tráfico sufrido por diversas personas. El numerador común es la muerte, aunque no todos los sujetos poéticos mueran en los poemas.

Cuando pregunté al autor sobre el origen de este libro no supo darme una respuesta concreta. Hay explicaciones de cada una de sus obras anteriores. En *James Dean amor que me prohíbes*, la afirmación de la homosexualidad; en *Las palomas mensajeras sólo saben volver*, el SIDA; en *Hay un ciego bailando en el andén*, la crisis de identidad; y en *Los círculos concéntricos*, el recuerdo de unos hechos trágicos. En *Flores en la cuneta* no existe ningún elemento personal que haya servido de catalizador.

Resulta curioso, sin embargo, cómo el argumento de los accidentes de coche ya aparece en el primer poema de *James Dean, amor que me prohíbes*: “¿Por qué lo hiciste, James? Por qué lo hiciste / si sabías que yo estaba esperándote / en el arcén de aquella carretera.” En *Hay un ciego bailando en el andén* el tema reaparece. En *Los círculos concéntricos* contemplamos un perro atropellado.

Es la preocupación existencial por la muerte, presente en la mayoría de textos de Céspedes, y a través de una compleja suma de *mémoires involontaires*, la que lleva al autor hasta la temática de este poemario. La muerte citada en las propias palabras de James Dean en uno de sus primeros poemas: “La muerte es la única cosa que respeto.”

¹⁰ Paul Celan, *Der Meridien*, en *Gesammelte Werke*, vol. III, Frankfurt, 1983

¹¹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1952

¹² Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image: Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Seuil, 1999.

Existe una continuidad evolutiva lógica en *Flores en la cuneta*. La crisis de identidad del yo anticipada en *Hay un ciego bailando en el andén* llevó al poeta a refugiarse en primer lugar en un sujeto poético femenino en *Los círculos concéntricos* y avanza ahora en múltiples sujetos poéticos en *Flores en la cuneta*. Hay una ruptura del solipsismo de la primera etapa y una búsqueda de la impersonalidad como refugio. En la descreencia del yo intransitivo, surge de nuevo Eliot¹³: "...the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates." Alejandro se expresa a través del yo pero es una subjetividad sin sujeto propio, afirmada en su inexistencia. El autor llega al no-yo, el yo antitético de Yeats, pero la identidad negativa no se transforma en una multiplicidad positiva sino en una multiplicidad sin adjetivos que la califiquen.

Muchos de los personajes que aparecen, no obstante, continúan luchando contra su propio carácter identitario una vez que han muerto, incapaces de resolver los problemas de afirmación de su persona. Algunos se extrañan de su muerte: "No soy yo. / Estoy seguro. / No. / Yo no soy esa luz opaca que se extingue." Otros simplemente continúan su búsqueda una vez muertos y espectros: "Palpo toda esta sombra... por si descubro...el cuerpo joven, mi cuerpo". En general, la muerte, final empírico del yo, supone una extensión en el extrañamiento del yo, un mayor distanciamiento, la conclusión del fracaso de la epistemología del ser: "Estoy ahí. / Y parezco ser yo. / Estoy vestido igual. / Toco mis manos y los ojos que miro son mis ojos. / Pero eso no es mi cuerpo.../ Toda esa materia me es extraña / y ajena / y repudiable." Incluso el nombre propio de las personas "no es un dato fiable". Sólo en el poema final, de manera casi milagrosa, se produce el encuentro identitario y la definición del yo: "Y así, entre la ceniza...a través de los círculos huecos de mis ojos aún me reconozco. / Soy luz sin luz, / oscuridad con sombra."

La multiplicidad de narradores, tan propia del realismo mágico, es una característica fundamental de *Flores en la cuneta*. El efecto es una extensión de analogías y una polifonía de voces que, sin embargo, tienden a confluir en una visión unitaria. En ocasiones el narrador es omnisciente y realiza una síntesis interpretativa, casi centralizadora, como si fuera la voz narrativa principal. A veces se usa la primera o segunda persona. Otras veces el narrador avisa como una forma de conciencia trasladada: "Ten cuidado...Mide bien tus palabras; no vayan a tener que recogértelas", o "No te fíes". En otros momentos, el consejo es maternal: "Mira que te lo dije: / hoy no llesves el coche de tu padre." En cualquier caso, la desaparición de un único narrador, desplazado por la presencia de narradores múltiples, crea una diversidad de voces, fragmentos y ángulos en la que, de manera paradójica, las diversas yuxtaposiciones circunstanciales convergen hacia una metaconciencia.

La presencia de lo sobrenatural, más allá de lo órfico, es constante. Los muertos visitan los lugares de sus accidentes, hablan desde su tumba, ven a otros muertos... La filiación de Céspedes al denominado realismo mágico, con su forma de normalizar y hacer cotidiano lo extraordinario, es evidente en este poemario y tiene su origen en las lecturas de literatura latinoamericana que realizó el poeta en su juventud. Hasta el presente libro esa poesía de lo mágico no había surgido pero en el complejo sistema de simbolización de *Flores en la cuneta*, la visión alegórica y sobrenatural ocupa un lugar importante.

¹³ T. S. Eliot. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methune, London, 1922. El texto del ensayo al que pertenece el texto, *Tradition and the individual talent*, puede consultarse en la siguiente dirección web: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>

La originalidad de *Flores en la cuneta* no está en el uso de los accidentes de tráfico. Ya en 1924 André Breton escribió *Poisson soluble*. Sin ánimo de ser exhaustivo, algunas otras muestras de poemas relacionados con los accidentes de carretera son el poema de Bishop *Quai d'Orleans* o *Cars on the highway* de George Oppen. La temática llega hasta la postmodernidad con *The upper arm*, que Ted Berrigan dedicó a Andy Warhol. La materia de la muerte en accidente de coche también ha sido tratada por la lírica oriental, por ejemplo en el caso de Ahmed Abdel Hijazi en su poema *Muerte de un chico*, o por la africana, en el caso de Wole Soyinka y su *Muerte al amanecer*. En España tenemos una muestra muy temprana en Ernestina de Champourcín. Podemos recordar además el poema titulado *Accidente* de Rafael Alberti, o la *Provocación ilusoria de un accidente mortal* de Francisco Brines.

La originalidad de la obra no es, por tanto, el hecho narrativo de los accidentes de tráfico sino el uso de un suceso similar, repetido, vivido a través de los ojos de múltiples sujetos poéticos, de mirada confluyente y demiúrgica. La repetición es ciclo y, por tanto, vida. Vida como repetición de las repeticiones de otros. Para el autor, la repetición es a la vez mantra y tortura sísifa. Hay un acercamiento a algunos de los postulados de Kierkegaard en esa visión de la existencia como una *kinesis* constante en la que el llegar a ser y el ser se juntan en el flujo del tiempo y su re-creación.

En este análisis de la particularidad, el único equivalente literario cercano a *Flores en la cuneta* que he podido encontrar es el James Ballard protagonista de la novela del mismo autor, *Crash*, llevada al cine por David Cronenberg. La temática y cierta repetición están en el texto pero no la visión caleidoscópica. Aun así, algunas frases resultan especialmente coincidentes: "After having ... been constantly bombarded by road-safety propaganda, it was almost a relief to find myself in a real accident¹⁴."

Flores en la cuneta es un libro de cambio estético en la trayectoria del autor. Es el segundo que Céspedes escribe en prosa poética pero es en éste donde es más indiscutible el despojo de la métrica. La musicalidad se establece, en la línea del Ransom de la escuela *New Critics*, como un elemento abstracto. Abstracto no quiere decir arbitrario. Igual que ocurre con poemas relacionados con los *New Critics*, el verso ha tenido una textura más suave y ha sido endurecido a propósito.

Técnicamente, Alejandro sigue apoyando su discurso retórico en la metáfora pero en menor medida que antes. El lenguaje también se vuelve más cotidiano y existe algún flirteo con las voces más rotundas de la calle ("Eres el puto amo"). El léxico se hace expresionista en algunas de sus descripciones más crudas ("Los trozos mal unidos. / Los órganos dispersos."). Se incluyen, como también era habitual en el autor, referencias temporales del entorno sociocultural, sean de grupos de música (The Killers) o de aparatos eléctricos (iPod).

El uso de la intertextualidad sigue siendo notable. Ya en el segundo poema, *Move your mind*, surge la voz del Juan Ramón Jiménez de *Espacio*, cuando escribía "hueco en otro hueco." y termina con un homenaje machadiano a las moscas. Claudio Rodríguez vuelve en el poema *Un día eres tú...En ¿Quién posee a quién?* la inclusión, de Miguel Hernández, es literal: "Ando sobre rastros de difuntos". En *Te cambiará la vida*, "eso no es mi cuerpo" es un referencia a *Esto es mi cuerpo*, de Juan Antonio González Iglesias. *Malos recuerdos*, de Antonio

¹⁴ J.G. Ballard, *Crash: a novel*, Picador, Nueva York, 2001. Me gustaría anotar, en el terreno de las coincidencias oscuras, que la fecha de entrega de este prólogo, y del conjunto del libro, es el 30 de septiembre, día en el que James Dean murió en la carretera.

Gamoneda, está presente en *Los animales de dos en dos, ua, ua*. También *El dibujo en el agua*, de Felipe Benítez Reyes es la inspiración para todo el poema *Imagina dominar el espacio*. El título de la antología de Rafael Alberti *Con la luz primera* inspira un verso en *Eres lo que eliges*. En *Te hará feliz o te devolvemos tu dinero*, el verso "como brasas sacadas de una hoguera" es una frase de la película *La delgada línea roja* de Terrence Malick (1998).

La intertextualidad no se limita a otros autores. Céspedes reutiliza en este libro un poema (*Hace lo mismo que los otros pero por siete mil y pico euros*) publicado en *Los círculos concéntricos*. El autor lo explica con sus propias palabras: "Estoy convencido de que cada poema, como elemento e instrumento narrativo, crece gestálticamente con su inclusión en un proyecto mayor".

Como novedad, el escritor grafía poemas visuales, como estrofas dentro de un poema mayor, en un intento de aproximación ideográfica que ya había sido esbozado en *James Dean, amor que me prohíbes*.

En general, se vislumbra un cambio paulatino en la estética de Alejandro, cambio en el que se intuye una voluntad por descargar su poesía de retórica y avanzar en nuevas experiencias formales.

El autor ha escrito un libro singular. La repetición de los accidentes es la repetición de la muerte en su ciclo. De la misma forma que las palomas mensajeras sólo sabían volver, la muerte, que nos deja al nacer, sólo sabe retornar sobre nosotros y quienes nos rodean. Y es esa circularidad, concéntrica, la que el poeta proclama a través de la repetición.

Alejandro Céspedes es un poeta en metamorfosis. Su largo silencio de diez años le llevó desde un lugar destacado en su generación hasta la lejanía del recuerdo. Ahora vuelve con nuevas fuerzas con dos libros importantes y premiados que le reubican como una de las voces fundamentales de su generación. Entre la tradición y la ruptura se ubica *Flores en la cuneta*, un poemario crudo, original, hondo, agónico y a la vez inquietantemente hermoso en su visión descreída del dolor humano y su fragilidad.

Julio Mas Alcaraz
Madrid, a 30 de septiembre de 2009