

UNA POESÍA QUE NO SE CONSTRUYE EN EL VACÍO:
HUELLAS INTERTEXTUALES EN LA LÍRICA DE ROGER WOLFE

MARIANO DOMINGO

<https://orcid.org/0000-0002-9275-7398>

marianodomingo96@gmail.com

CELEHIS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

Resumen: La praxis poética de Roger Wolfe (Kent, 1962) trasciende con creces los estrechos límites impuestos por toda una serie de marbetes críticos (“realismo sucio”, “hiperrealismo”, “neorrealismo”, etc.) que los estudios especializados han propuesto para definir la particular escritura del autor anglo-español. Una de las direcciones en que la poesía de Wolfe desborda tales intentos de circunscripción es la constante recuperación y resignificación de un profundo caudal de textos provenientes de fuentes variadas: la tradición anglosajona y la francesa, por ejemplo, al igual que las letras peninsulares, el siglo de oro y el romanticismo español, así como el realismo social de posguerra y las tendencias últimas de la lírica de fines de siglo XX. Tal operatoria intertextual adquiere formas diversas (entre ellas la parodia) y alcanza incluso productos por fuera de lo meramente literario como lo es, por ejemplo, el discurso crítico. El presente artículo tiene como objetivo indagar en esta vertiente menos explorada de la poética de Wolfe, sus peculiares reapropiaciones de textualidades ajenas y la importancia que revisten para su proyecto escriturario.

Palabras clave: Roger Wolfe, Poesía Española, Realismo sucio, Intertextualidad, Parodia.

Abstract: Roger Wolfe’s (Kent, 1962) poetic praxis goes beyond the limits imposed by a number of critic labels (“realismo sucio”, “hiperrealismo”, “neorrealismo”, etc.) often proposed by the specialized studies to describe the particular writing of the English-Spanish author. One way in which Wolfe’s poetry exceeds any of those circumscriptions is the constant recycling of a variety of texts from a broad range of sources: the English and French tradition as well as Spanish golden age, romanticism, the post-war social realism and the latest tendencies in poetry at the end of XX century. Such intertextual operation assumes different forms (parody being one of them) and even reaches non-literary products like the critic discourse itself. This article’s objective is to investigate this less explored side from Wolfe’s poetry, its peculiar expropriation of other textualities and the relevance they have for his own writing project.

Keywords: Roger Wolfe, Spanish poetry, Dirty realism, Intertextuality, Parody.

1. Introducción

En el ya clásico estudio *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), Gerard Genette lleva adelante una exposición de corte estructuralista en torno al fenómeno que dio en llamar “transtextualidad”, es decir, todo aquel vínculo por el que el texto trasciende sus propios límites como unidad singular, autónoma, y entra en contacto con multiplicidad de textos otros, de la más diversa índole. Esta noción, a la que otros autores se han referido con el término de “intertextualidad”, fue estudiada primero por Julia Kristeva, influenciada por la teoría bajtiniana del dialogismo consustancial al hombre. Según Bajtín, todo enunciado que aquel pronuncie estará condicionado por algún otro enunciado anterior, al que responde, mientras prefigura uno o más enunciados posteriores que lo tendrán como antecedente (1988). La transtextualidad, entonces, como cualidad del texto literario para establecer conexiones por fuera de sí, vendría a constituir, según Genette, la base misma de su “literariedad”, su condición esencial, ya sean esas conexiones evidentes o se mantengan ocultas.

José Enrique Martínez Fernández también se interesa por los alcances de la intertextualidad como aspecto insoslayable de la naturaleza de la literatura, al punto de afirmar que «todo texto tiene la posibilidad de convertirse en intertexto» (2001: 78). Las diferentes formas que adopta esta constante retroalimentación entre textos e intertextos es materia de estudio para Genette, quien diferencia al menos cinco clases de relaciones transtextuales, cada una de las cuales supone un vínculo peculiar entre los elementos involucrados. Entre ellas introduce la intertextualidad, como término más acotado, para referir a cualquier situación en la que un texto incorpora a otro, ya a través de la cita o, veladamente, mediante el plagio.

A las cuatro especies de relaciones transtextuales restantes Genette les asigna los nombres de “*paratextualidad*”, “*metatextualidad*”, “*architextualidad*” e “*hipertextualidad*”. Esta última resulta particularmente interesante a los efectos del presente estudio, en tanto agrupa aquellos casos en que a partir de un texto A, primero, se deriva uno segundo, o B, que, aunque no lo mencione, se debe a él de alguna forma y no puede llegar a comprenderse por entero sin tener en cuenta el vínculo de transformación que los une. Por dentro del espectro de la hipertextualidad, Genette ubica y se detiene particularmente en el caso de la parodia, procedimiento por el cual se traslada cierto objeto de su contexto original a otro nuevo, sea un texto o parte de él, una convención de escritura o un género discursivo, con los peculiares

cambios de sentido que tal acomodamiento involucra¹. Noé Jitrik, en “Rehabilitación de la parodia” (1993), se propone ahondar en este fenómeno de traslado, de transporte, “de canto a un lado”, según la etimología propuesta por Genette², e indica que las transformaciones no atañen solo al objeto nuevo, sino que inciden en el texto fuente y lo modifican irreversiblemente. La parodia, como proceso de relectura, supone una interacción entre esos textos diferentes, entre sus dinámicas singulares y las expectativas con las que el lector se posiciona ante ellos. De entre los muchos teóricos que han encontrado en la parodia un objeto de estudio, destaca la caracterización de Bajtín de la misma en términos del dialogismo que, como consustancial a todo enunciado, hace de la parodia un componente insoslayable de la creación literaria como conjunto.

Por otra parte, es el propio Genette quien reconoce la fundamental connotación irónica de la parodia como procedimiento, el efecto cómico que se produce a expensas del texto o estilo que se elige parodiar. El humor es así, a la vez, resultado y objetivo de la superposición de textualidades que implica el ejercicio paródico según lo entiende la crítica literaria canadiense Linda Hutcheon (1981), especialista en el estudio de la parodia. Tal efecto, que puede alcanzar incluso el rango de lo netamente burlesco, reside principalmente en la desviación de la norma, es decir, en la buscada diferencia de un texto B respecto de uno A, de ese origen reconocible y rastreable. Es por este motivo que, de entre los nexos hipertextuales ya mencionados, la deformación paródica reviste aquí una significación particular, en la medida en que Roger Wolfe hace de ella una herramienta esencial para la construcción de muchos de los textos que se estudiarán a continuación.

2. El hipertexto como recurrencia en Roger Wolfe

La obra de Wolfe consta de casi una veintena de títulos, entre poemarios, narrativa, antologías y libros de ensayo, con galardones como el premio *Anthropos* de poesía en 1991 y el *Ciudad de Barbastro* de novela en el año 2000. Nacido en 1962 en el condado de Kent,

¹Genette concibe primero la parodia en los términos de Escalígero, como desviación cómica de un relato épico. La epopeya homérica, por su formulismo y constante repetición, habría sido el primer objeto pasible de ser parodiado. A tal operación de modificación le reconoce Genette tres formas posibles: la aplicación de un texto noble a un tema vulgar, la transposición de un texto noble en un estilo vulgar y la aplicación de un estilo alto, propio de la épica, a un tema no heroico (1989: 22-23). A partir de esa caracterización primera, el crítico francés rastrea la evolución de la cuestión paródica hasta versiones posteriores, menos estrictas, tales como el pastiche satírico, el travestimiento burlesco y la imitación caricaturesca.

²Al tratar de definir la parodia Genette opta por indagar en el origen etimológico del término: “La etimología: *oda*, es el canto; *para* “a lo largo de”, “al lado”; *parodein*, de ahí *parodia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, deformar, pues, o *transportar* una melodía.” (1989: 20)

Inglaterra, emigró desde niño con su familia a Madrid, con lo cual el bilingüismo se vuelve un aspecto a destacar en su escritura, no solo por la traducción que hace de poemas propios y ajenos, sino también por el caudal de lecturas en inglés que reflejan sus textos. De igual manera, sus estudios universitarios se repartieron entre ambos países, especializándose en lengua y literatura inglesa y francesa.

Desde su primer poemario, *Diecisiete poemas*, publicado en 1986, los especialistas procuraron asociar a Wolfe con la poesía de la experiencia, tendencia predominante en la lírica española por aquellos años, encabezada por el granadino Luis García Montero. Los títulos que siguieron a ese volumen inicial lo colocan definitivamente en el centro de la escena literaria del momento. Entre ellos, *Días perdidos en los transportes públicos*, de 1992, y *Hablando de pintura con un ciego*, de 1993, evidencian ya las líneas principales de pensamiento del autor: el tono siempre irónico, su entero escepticismo frente al arte como vía de expresión, el hastío que provoca la vida urbana. Como parte de una promoción posterior de escritores, se intentó encontrar en su praxis poética una adaptación última a los postulados de aquella corriente, que empezaba a declinar hacia fines de siglo. Su escritura, revolucionaria, un tanto crítica, anti-*establishment*, representaría una nueva vuelta hacia lo público, hacia la calle y lo coloquial, frente al tono templado, más bien “literario” (López Merino, 2010) que dominaba la voz de los primeros poetas de la experiencia.

Sin embargo, Wolfe personalmente se ha encargado de desestimar, pública y enfáticamente, los diferentes marbetes que la crítica literaria ha propuesto con el objeto de encasillar su producción y la de sus contemporáneos. No solo niega vínculos con las tendencias que lo anteceden, sino que da por tierra con cualquier posible etiqueta o clasificación *ad hoc*, en especial aquel mote de “realista sucio”, origen de una acendrada polémica, que el poeta incluso recupera, con ironía y acaso lúdicamente, en algunas de sus propias composiciones. Incapaz de rubricarse a riesgo de ser reducida, la obra del poeta anglo-español se presenta mucho más compleja de lo que los sucesivos acomodamientos críticos han intentado demostrar. En el capítulo “Roger Wolfe: *Todo en la ciudad apesta a muerte*”, que Laura Scarano dedica al autor en su volumen *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, se sintetiza de la siguiente manera la posición de Wolfe ante el sostenido intento por inscribirlo en cualquier clase de corriente o grupo: «Es muy persistente en sus declaraciones para desprenderse de esa unilateral filiación anglosajona y remarca sus amplias lecturas de varias tradiciones; reconoce una genealogía literaria y cultural más vasta y rica, dentro de ese vocablo ambiguo de “minimalismo”» (2019: 294-295), y cita al propio autor cuando indica que

La buena literatura siempre ha sido minimalista. Desde la Antología Palatina hasta el Romancero, desde Li Po hasta Raymond Carver, las tres reglas de oro se mantienen. Realismo, sobriedad, brevedad. El que desee entablar una discusión con dos mil setecientos años de historia que empiece cuando quiera. Yo seguiré adelante, haciendo las cosas como hay que hacerlas (en Scarano 2019: 294-295).

Al carácter sobrio en general de su poesía, a su predilección por un lenguaje más bien antipoético y por las escenas de la cotidianeidad más tediosa, Wolfe le suma un sinfín de referencias a la más variada literatura (española y universal, clásica y actual) como a otros objetos semióticos (la crítica, la música, los medios de comunicación gráficos y audiovisuales, etc.). Las formas en que incorpora esas creaciones ajenas cubren prácticamente todo el espectro de las categorías expuestas por Genette al hablar de transtextualidad, desde la cita, al epígrafe y la referencia. La parodia, se ha dicho, ocupa un apartado a mencionar en la consideración del poeta, quien suele emplearla como medio para introducir una cuota de humor en sus textos, a partir del juego transfigurador de aquellos materiales que el autor se procura de ese depósito interminable que es la tradición literaria.

El presente trabajo tiene pues como propósito revisar la cuestión transtextual en una serie de poemas de Wolfe seleccionados de la antología *Días sin pan*, publicada por la editorial sevillana Renacimiento en el año 2007. Los textos examinados, incluidos originalmente en distintos poemarios entre 1992 y 2001, y algunos otros inéditos, exploran, de las formas más diversas, las relaciones posibles entre el quehacer lírico y su extensa biblioteca literaria y crítica.

3. ¿Qué será la poesía?

El primero de los textos relevados, “Poesía”, incluido en el poemario *Enredado en el fango* de 1999, se abre con un título lo suficientemente general como para abarcar diferentes ejercicios metaliterarios que Wolfe suele llevar a cabo (diversos poemas denominados “poéticas”, por ejemplo); un encabezado que comparte con otros textos, presentes algunos incluso en la misma Antología. En el plano textual se advierte, desde la primera línea, el procedimiento intertextual: Wolfe retoma la célebre rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer:

¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul,
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.
(2002: 40)

¿Cómo se produce el fenómeno hipertextual de relación inexcusable entre ambos textos? En principio, se abandona la estricta forma dialogal, al emplear la tercera persona y suprimir los signos de interrogación y exclamación. En un primer giro, el intercambio adopta

ahora la apariencia de una anécdota, traída a cuento por el sujeto poético; pierde la inmediatez del esquema de pregunta, repregunta y respuesta becqueriano y adquiere un carácter diferido, aun cuando Wolfe haga uso del presente de los verbos:

Me pregunta qué es la poesía.
La poesía, le respondo,
es un rebaño de vacas cruzando un puente
por encima de una autopista.

Y me mira, y sonrío,
y eso es poesía,
también.
(2007: 151)

Un segundo giro a la materia del poema evocado surge al contestar aquella interrogación sobre la verdadera esencia de la poesía. La imagen del rebaño vacuno atravesando una autopista, hito de la civilización moderna, aunque hilarante, imprevista, se resignifica al examinarla en relación con los lineamientos de la producción poética del propio Wolfe. Por un lado, aparece la cuestión de lo urbano, elemento que es consustancial a la obra del autor contemporáneo. Ausente en el texto de Bécquer, la metrópoli hace entrada y se ubica en tanto que objeto pasible de reflexión poética, a través de una versión nueva de la afamada definición “Poesía... eres tú”. Por el otro, lo estafalario de la réplica, el distanciamiento irónico respecto del hipotexto (o texto A, anterior), inclina el poema nuevo hacia el humor y la mordacidad, clave en su poesía; un filtro a partir del cual el autor anglo-español indagará, sistemáticamente, no solo la literatura, con sus figuras y tendencias principales, sino también la cotidianidad de un existir eminentemente urbano, solitario aun en la multitud, desolador la mayoría de las veces.

Por último, los tres versos de cierre recuperan y concentran la escena becqueriana del intercambio de miradas entre el sujeto poético y su interlocutor. Desde el aspecto formal, el empleo de la repetición de ciertos vocablos: “poesía”, “tu/tú”, “y” (según el caso) emparenta un texto y otro. Sin embargo, el intercambio se desarrolla ahora bajo nuevos términos. La contemplación no acompaña ya la duda, es consecuencia directa del tenor de la respuesta obtenida, pierde el carácter inquisitorial de la pupila ajena clavada en la propia y se vuelve cómplice, con una sonrisa que, replicando el gesto del poema previo, adquiere también estatuto poético, según considera el sujeto lírico que construye Wolfe.

La rima XXI sirve al escritor contemporáneo, en principio, para una reflexión de tinte irreverente respecto de un ideal, cuasi inapresable, de la lírica en la actualidad. Se propone un juego entre dos composiciones, en el cual la postrera evoca el texto becqueriano para descolocarlo, sacarlo momentáneamente de eje y presentar así un acercamiento original para

una incógnita que desvela no solo a los poetas en su praxis, sino a larga lista de teóricos y pensadores: ¿qué es (en definitiva) la poesía? Roger Wolfe prefiere hacer un guiño a la polémica, reutilizando como plataforma la letra de Bécquer, más como parodia que como homenaje. Con ello, se modifica irreversiblemente la lectura de su antecedente, dejando sobre él una marca para la posteridad, al modo de decir de Noé Jitrik (1993). La serie que inaugura la famosa rima becqueriana, replicada infinidad de veces, con múltiples distorsiones, permite a Roger Wolfe asirse de una tradición y darle un giro nuevo, en consonancia con su peculiar tono y sus particulares propósitos poéticos.

Sin embargo, hacia el final del poema, el componente humorístico se ve desplazado por cierto dejo más bien reflexivo-amoroso que recupera la impronta original de Bécquer. Si la sonrisa que le devuelven al sujeto es poesía lo mismo que un rebaño de vacas, bien todo lo demás podría llegar a serlo, con lo cual la esencia de lo poético pierde algo de su aura, de la solemnidad que supo llevar asociada al paradigma lírico de la modernidad³. En “Poesía”, Wolfe imita el ademán becqueriano al extender los límites de lo que es intrínsecamente lírico, primero por el humor y luego al reivindicar ese sentimiento que es capaz de provocar la contemplación del objeto amado, materia digna de la más alta expresión poética.

4. El verso como hipotexto

En “Glosa a Celaya” se advierte un proceder similar al de “Poesía” en lo que respecta al nexo hipertextual que vincula la mencionada composición de Wolfe con aquella reconocida sentencia “La poesía es un arma cargada de futuro”, de Gabriel Celaya. Tal definición del quehacer poético, que entre los poetas sociales adquiere carácter de lema, de estatuto, de principio, fue objeto de buen número de apropiaciones de índole diversa⁴, hasta desembocar en la extrapolación contemporánea que presenta Wolfe:

³ Ya en el año 1967, el poeta ovetense Ángel González había recuperado humorísticamente la rima becqueriana en su “Poética n°4”:

Poesía eres tú,
dijo un poeta
—y esa vez era cierto—
mirando al Diccionario de la Lengua.

⁴ La pervivencia de la proclama de Celaya a través de los años se explica no solo por la reiteración de su formulación original sino también de los variados empleos y reacomodamientos que la propia poesía y otros discursos han hecho de estos tres versos y el poderoso mensaje que comprenden. Jorge Riechmann será uno de aquellos que se atreven a desmitificar el postulado celayano. En *Poesía practicable* (1990) su poema “Tráfico de armas” se cuestiona: “¿La poesía un arma / de futuro cargada?” (166) para responder con humor “A lo mejor gastó / mucha pólvora en salvas.” (166). Desde otra perspectiva, Eladio Orta, poeta nacido en Huelva, participante activo del grupo Voces del Extremo, elige titular una de sus composiciones “La poesía es un arma brutal”. Para una revisión más exhaustiva sobre el tema: Bagué Quílez (2017) e Iravedra (2018).

*La poesía
es un arma
cargada de futuro.*

Y el futuro
es del Banco
de Santander.
(2007: 128)

En primer lugar, el trasvase de un texto en otro se hace patente por el empleo de la cursiva para marcar la multiplicidad de voces de que se nutre el poema, evidencia de aquel axioma de Genette según el cual: «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra» (1989: 19). El encabezado que Wolfe da a su texto anticipa la clase de relación que debería de establecerse entre esas voces/textos. La glosa, según la define la Real Academia supone una: «composición poética elaborada a partir de unos versos que aparecen al principio y que se van desarrollando y explicando». Sin embargo, a la encendida consigna de Celaya le opone Wolfe, no una explicación, sino una voz que replica, casi de forma automática, el *slogan* vacío de una entidad bancaria.

Por otra parte, la variación en la fuente no solo da cuenta de la transposición, sino que hace énfasis en el rotundo cambio de tono que se opera de un texto a otro, por la diferencia de sentidos en torno a la noción de “futuro”. La inversión de las connotaciones del término de uno a otro poeta, del *futuro* cargado de expectativas y esperanzas de cambio en la poesía de denuncia social de Celaya al sinsentido del futuro según Wolfe, posesión y monopolio de un grupo multinacional, lema de sus *spots* publicitarios. Entonces, no se intersecan solo dos composiciones líricas, sino que el fenómeno intertextual involucra un tercer elemento: el discurso propagandístico financiero, reconocible para el lector en sus convenciones, sus formas específicas de comunicar y sus objetivos mercadotécnicos.

De esta forma, subvirtiendo los términos del enunciado celayano, presume Roger Wolfe el fin de cualquier propuesta idealista asociada a la labor poética, de una concepción del arte contra la cual reacciona, aquella del compromiso, que ve en la tarea del escritor un catalizador del cambio social, una real potencia revolucionaria alojada en la poesía. La matriz intertextual, el depósito de textos anteriores disponibles (literarios, publicitarios o de cualquier otra índole), sirve una vez más al poeta anglo-español para reflexionar sobre el gran cuadro de la lírica española, con un nihilismo que es cifra del común de sus opiniones.

5. “Epitafio”, la parodia de un género

De Quevedo a García Lorca, transitando por Gloria Fuertes, José Hierro y hasta Juan Gelman, son muchos los poetas de habla hispana que a lo largo de la historia han decidido

darle el título de “Epitafio” a una (o varias) de sus composiciones. Al hacerlo también, Wolfe activa en el lector una serie de expectativas asociadas a la clase de escritos que se reúnen bajo tal denominación. A esta relación compleja entre género, texto y expectativas se refiere Genette al plantear la noción de “architextualidad”, en tanto que la conciencia de que cada texto, como unidad significativa, representa un eslabón en la cadena que forma un género en particular, se explicita o no tal pertenencia mediante títulos, subtítulos, aclaraciones o comentarios posteriores.

Algunas de las características tradicionalmente vinculadas al epitafio, como composición de homenaje *post mortem*, han sido la solemnidad, la sobriedad, la nostalgia por el pasado ya perdido, el enaltecimiento de ciertos hechos destacables y la incitación a una vida plena, como enseñanza para generaciones futuras. Sus orígenes se remontan hasta la Antigüedad clásica, siendo Platón uno de los primeros en cultivarlo y el italiano Míturno el primero de sus preceptistas, bajo la premisa de la *brevitas*: debía el epitafio consistir en un número reducido de versos y contener solo lo que fuera esencial para atraer la atención del lector y sorprenderlo al pasar (López Poza, 2008: 826). A lo largo del tiempo ha adoptado diferentes configuraciones formales, ya en verso ya en prosa, y se ha independizado de la mera inscripción funeraria para volverse un género discursivo en sí mismo⁵, del que Wolfe se apropia, descentrándolo, adoptando sus convenciones para luego subvertirlas con nuevos propósitos, alejados ya de los meramente celebratorios.

“Aquí yace un hombre” (2007: 184), se lee al comienzo, fórmula típica de apertura que encabeza multiplicidad de epitafios; así traza Wolfe un vínculo directo con el objeto original de tal clase de composiciones. Sin embargo, el resto de su texto se desentiende de esa conexión inicial y presenta el memorial de alguien cualquiera, sin la necesidad de adjudicarle un nombre, carente de señas o laudos que lo singularicen. Antes que un individuo prefiere describir un tipo: el del antisocial. Figura recurrente en su poesía, involucra aquel sujeto que frecuenta los espacios más sórdidos de la ciudad, que se regodea a oscuras en su soledad, desentendido de relaciones filiales o vínculos de cualquier otra clase.

⁵ El epitafio, definido por el diccionario de la RAE como: «Inscripción que se pone, o se supone puesta, sobre un sepulcro o en la lápida o lámina colocada junto al enterramiento», encuentra sus primeras manifestaciones en la Grecia clásica. Representa una derivación hacia lo funerario de un género mayor, el epigrama, escrito breve grabado sobre una piedra u otro objeto, que suele exponer cierta clase de pensamiento ingenioso, sarcástico o cómico (Guillén, 2003: 4). Entre sus cultores más antiguos figuran Platón, Teócrito y Meleagro de Gadara. Buena parte de sus composiciones fueron reunidas en la llamada *Antología Griega*, compilación de poemas que aglutinó autores tanto griegos como latinos y sirvió de modelo a dos de los grandes escritores de epigramas del Imperio Romano: Catulo y Marcial. La recuperación de la antología en Italia en el siglo XV y el contacto con España durante el Renacimiento desembocó en una cuantiosa imitación y producción de epitafios a lo largo del Siglo de Oro, por parte de poetas de la talla de Quevedo, Lope de Vega y Cervantes (López Poza 2008).

El epitafio que construye Wolfe desarticula progresiva y soterradamente las directivas que han regido al género durante largo tiempo. En primer lugar, la solemnidad pretendida se desvanece en cuanto decide destacar, antes que cualquier otro valor, que el hombre en cuestión “era alto / delgado”. El elemento corporal, perecedero, ya caduco, antecede a los actos y principios de trascendencia que prioriza habitualmente el epitafio, interesado en subrayar aquellos aspectos del recorrido vital del ser que lo sobreviven aun tras la muerte. A continuación, el texto procede a reseñar los hitos en la existencia del homenajeado, ¿hazañas militares?, ¿conquistas amorosas?, ¿participación en política?, ¿cultivo de las artes? Nada de eso, el recuerdo que deja el paso de este hombre es el de un existir improductivo, desperdiciado en pasatiempos considerados ociosos, carentes de beneficio práctico:

se pasaba la vida
sentado en penumbras de cocinas
de casas de arrabal
fumando cigarrillos
y preguntándose
por el sentido de las cosas.
(2007: 184)

El quietismo que invita a la divagación cuasi filosófica es una imagen en la que reincide la poesía de Wolfe. La voz a la que da forma suele tomar la palabra desde un profundo y silencioso aislamiento, ya sea en lo íntimo de su departamento, en la última mesa de un bar perdido o en el rincón más oscuro de un parque municipal. Desde allí, cuando la exasperante rutina de escritor se lo permite o bien como forma de evadirse de ella, un ficcional poeta gusta detenerse en ciertas meditaciones, lo mismo metafísicas que sociológicas, políticas, literarias, etc., con un regusto ácido y, la mayoría de las veces, con sentencias poco esperanzadoras.

En consonancia, para este particular homenaje, cualquier llamamiento a las juventudes venideras se encuentra negado: no hay apelación al *carpe diem*, no hay conciencia del *tempus fugit* ni pretendido carácter ejemplar, sino simplemente la conmemoración, en la muerte, de un estilo de vida ordinario, proclive a perderse en el anonimato. El epitafio en cuestión bien podría servir como esquila en recuerdo de ese sujeto escriturario, antisocial y crítico que deambula por la poética del autor anglo-español. Roger Wolfe elige entonces una forma hartamente cultivada, reciclando sus fórmulas, desviando sus directrices, manipulando su objeto primario y elabora a partir de ella algo nuevo: una composición *in memoriam* para aquel individuo cuya única trascendencia en la vida consiste en haber sido enteramente intrascendente. En este caso, la parodia, como procedimiento, opera una desautomatización de las expectativas asociadas al género que se anticipa en el título.

6. ¿Quién hará el trabajo sucio?

La exploración intertextual en la lírica de Roger Wolfe no se limita a la incorporación de géneros discursivos, moldes estróficos y composiciones ajenas; las expresiones del otro, bajo la forma de la cita, tienen lugar dentro de esa experimentación. En “El trabajo sucio”, el español vuelve sobre un enunciado de su amigo, el vasco Karmelo Iribarren, también poeta, encargado de la selección para la antología *Días sin pan*⁶. En “Fax a los poetas”, parte del volumen *Serie B* (1998), Iribarren escribe:

No se preocupen.
Ustedes sigan
adornando
sus jodidos arbolitos
de Navidad.

Yo haré
el trabajo
sucio.
(2015: 96)

Se introduce aquí de lleno en aquella mencionada discusión teórica de época, en relación a la etiqueta de “realistas sucios”, denominación asociada por la crítica a los escritores españoles de fines de siglo XX que, a imitación de su contrapartida norteamericana, mostrarían una predilección por los espacios, los sujetos y las conductas más sórdidas y corrompidas de la sociedad contemporánea. El marbete, instalado con celeridad, fue tenazmente rechazado por los propios autores, bajo pretexto de que su realismo, más bien *neorrealismo* o *hiperrealismo* (López Merino, 2005), lejos de regodearse en lo pretendidamente sucio, se proponía “manchado de vida”, interesado por la naturaleza más prosaica de lo cotidiano, despojada de todo idealismo, sin excluir ningún aspecto, por más repulsivo que pudiera parecer al potencial público lector.

⁶ Verónica Leuci, en su artículo “Wolfe/Iribarren: en torno de la tradición propia”, explora en profundidad las diferentes aristas del vínculo construido entre ambos poetas, más allá de la pretendida singularidad con la que se presentan ante el panorama contemporáneo de la literatura española. Al indagar la clase de relaciones que unen a estos autores y sus textos, señala: «Estas posturas y miradas marcadamente insulares del ejercicio poético comienzan a matizarse a través de diversas capas de lectura que traslucen otros aspectos de sus caminos poéticos. Primero, al bucear en sendas obras de ficción, asaltan al lector atento múltiples coincidencias y asociaciones nominales. Estas surgen por ejemplo a partir de dedicatorias: recordemos sin ir más lejos que el libro en el que se incluye nuestro poema-epígrafe, *Mensajes en botellas rotas*, de Wolfe, está dedicado a “Karmelo Iribarren, colega en la supervivencia”, así como varios poemas de Iribarren están dedicados a Wolfe. Aparecen asimismo epígrafes con lazos y evocaciones explícitas entre uno y otro (una cita de Wolfe prelude la obra completa de Iribarren, sea por caso), además de variados guiños intertextuales y referencias a poemas de uno y otro... El universo textual, en sus poemas y bordes paratextuales, entreteje pues los nombres de esos poetas solos y solitarios, individualistas, que se entrecruzan sin embargo en la ficción y abren puentes y ventanas múltiples de enlaces y juegos de espejos». (2019: 5).

Con sarcasmo, el texto de Iribarren funciona como declaración de principios para los autores de esta nueva corriente, encargados de un supuesto “trabajo sucio”, es decir, ocupados en mirar a su alrededor y dar testimonio del existir actual en toda su complejidad, incluso sus aristas más escandalosas: la vida marginal, las adicciones, las estrecheces económicas, la corrupción, los pequeños fracasos diarios, etc.

¿Qué lugar hace Wolfe a los versos de Iribarren?, ¿de qué manera entran a funcionar en un texto nuevo? La respuesta se devela compleja, en la medida en que las palabras de su amigo se evocan reiteradamente, con nuevas implicancias cada vez. Emplearlas como título abre ya la puerta a la polémica, trae a colación, desde un principio, lo que ha sido un extendido debate, difundido en el campo académico, respecto al cual la postura de Wolfe se ha hecho pública: «el *dirtyrealism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos» (2010). El lector se ve impelido entonces a ocupar el lugar de espectador silencioso en una discusión que enfrenta, de un lado, a los nuevos autores, del otro, una crítica literaria que urge por definirlos y categorizarlos.

Luego, el texto presenta, a modo de epígrafe, los últimos tres versos del poema de Iribarren. Wolfe hace explícito el puente que une una composición con otra y obliga a leer ambas en paralelo. En el ya mencionado *Palimpsestos*, Genette piensa el procedimiento del epígrafe en términos de lo que entiende como “paratexto”, concepto que vendría a agrupar todo aquel elemento que acompaña al cuerpo del texto e incide de alguna forma en su lectura, a saber, títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, comentarios, ilustraciones, etc.

La primera línea del poema introduce un ejercicio autorreferencial en la voz de la primera persona: «He vuelto a la poesía» (2007: 181). Los interrogantes se disparan: ¿qué lo ocupaba previamente?, ¿por qué motivo la abandonó en primer lugar?, ¿ha vuelto a escribir o a leer?, ¿a qué clase de poesía ha regresado? Sobre este último punto precisa, a renglón seguido:

A la que siempre
me ha gustado:
la poesía elegíaca, narrativa,
de reflexión profunda
y medidas dosis de ensimismamiento.
(2007: 181)

Bien vale detenerse en tal descripción; una lírica ensimismada, reflexiva, elegíaca (y por tanto nostálgica, vuelta hacia el pasado) supone una praxis poética que se aparta del estudio sobre la realidad más inmediata. La preferencia inclina la voz hacia una poesía vuelta sobre sí misma, como objeto, reavivando otra histórica polémica, ya no local sino extendida

en tiempo y espacio: entre los partidarios de una literatura como espejo de lo real circundante y aquellos que la conciben en tanto que espacio desprendido de todo lo extra literario, autónomo, regido por reglas que le son peculiares. La cuestión en torno del supuesto “trabajo sucio” al que alude Iribarren se inscribe en este debate y Wolfe amplía sus miras, al ubicar al sujeto en la posición de lector:

Leo a Parcerisas, a Joan Margarit.
Releo a Juan Luis Panero,
a Cesare Pavese y a Cernuda.
Descubro los poemas amorosos
de Abelardo Linares. Me deslumbro.
(2007: 181)

De los nombres mencionados, varios remiten a esa noción de poesía autoconsciente, autorreflexiva, que se ha cultivado en España durante los primeros años de experimentación vanguardista, con Cernuda involucrado. Una noción que vuelve a tomar fuerza con el fenómeno de los novísimos, del que Panero participa, aunque lateralmente. La obra de Francesc Parcerisas, traductor y crítico catalán, brevemente asociada a esas indagaciones de los setenta, ahonda más tarde en la vertiente intimista. Por su parte, Cesare Pavese se erigió, desde los años treinta, en uno de los faros de la lírica italiana, con su singularísima reunión de componentes narrativos, referencias clásicas y observación extrañada de la realidad de posguerra. Completan el cuadro de Wolfe dos peculiares autores contemporáneos. Primero, el multipremiado poeta y arquitecto Joan Margarit, quien encuentra en la poesía uno de los últimos reductos de combate posibles frente a la intemperie moral actual (Espinosa de los Monteros: 2021); segundo, Abelardo Linares, exponente de la poesía española actual, editor y librero virtual.

¿Con qué objeto procede la voz a tal enumeración? Busca con ella establecer un parangón para reflexionar en torno a su propia expresión poética, posicionándose ahora en su rol de autor. Ante su obra, el poeta, a medias entre el sujeto biográfico Roger Wolfe y el ficcional, reconoce cuán poco tiene en común su poesía con aquella. Opone, con evidente desilusión, la afición por el leer a la responsabilidad de lo que, dice, debe escribir. Ahora bien, ¿qué fuerza lo obliga a apartarse de la lírica que más lo atrae?, ¿cómo se explica su deber escribir algo distinto?, ¿responde a una convicción ética o a la lógica de un mercado editorial que condiciona al autor? La irrupción de lo real, en la imagen de pilas de ropa sucia, interrumpe tales predicamentos y especulaciones. Lo bajo, por inmediato, se prioriza por sobre cualquier clase de reflexión teórica posible, y es ahí donde la cita emerge y se revaloriza: «El trabajo sucio. / Alguien –como dice / mi amigo Iribarren- lo tiene que hacer» (182).

José Enrique Martínez Fernández, en sus estudios sobre intertextualidad literaria, dedica un apartado a la cita y la define de la siguiente manera: «Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas» (2001: 83). Resta entonces analizar qué efecto producen las palabras del poeta vasco, introducidas por tercera y última vez en el texto de Wolfe. Parafraseada, la conciencia del autor frente a la tarea que se le impone viene a cerrar un movimiento que equipara ambos textos. El poema parece conjugar así, en la imagen que aúna a ambos poetas, proyectos poéticos que conjugan el ingreso de la vida, de la calle, de la realidad y sus actores más marginales dentro de las páginas poéticas, coexistiendo sin embargo con imágenes y tonos poéticos que no desdeñan lo elegíaco, la tradición, y lirismos de factura más clásica.

7. Una lírica que se construye en el intertexto

En último lugar, se propone un breve análisis en torno a “Metafísico estáis”, incluido en *Mensajes en botellas rotas*, del año 1996, entramado por un conjunto de referencias intertextuales diversas. Ya desde su encabezado se pone al lector sobre la pista intertextual al replicar aquel comentario que Babieca, legendaria montura del Cid Campeador, hace a Rocinante, en el hilarante intercambio del soneto del prólogo de Cervantes a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*: «B. Metafísico estáis. R. Es que no como» (Cervantes 2004: 25). Tal encabezado, además de conectar la composición con uno de los textos clásicos del Siglo de Oro español, prefigura la actitud del sujeto lírico en referencia al asunto que desarrolla en el cuerpo del poema. “Metafísico estáis” bien podría funcionar como la respuesta, extrañada, admirada, que merece “el tipo” al que alude en el poema, a quien Wolfe decide evitar nombrar:

«... he aquí el milagro
de una lírica
que se construye
en el vacío...»
(2007: 104)

El componente hipertextual adquiere aquí un segundo nivel, Wolfe incorpora a su poema un texto otro, aunque parafraseado, que, a su vez, versa sobre la propia escritura. Tal valoración se desprende del artículo “Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe” (1993), firmado por Miguel García-Posada para el suplemento “Babelia” del diario español *El País*, recopilado posteriormente en el volumen de *Poesía en el campus* (1998) dedicado a Wolfe. Con este proceder, entran en juego varias de las categorías que Genette

propone en su intento de caracterizar el fenómeno de la transtextualidad, es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10). Por un lado, el análisis de García-Posada toma la forma del comentario y entabla, con el resto de la poética de Wolfe, un vínculo de tipo metatextual. Por el otro, la cita a través de la cual el poema introduce esa misma crítica Genette la comprende como la forma explícita de la intertextualidad, relación de presencia efectiva de un texto A en otro B. De esta manera, al diálogo entre Babieca y Rocinante del título, al intercambio entre la voz poética y “el tipo”, se suma un tercer contrapunto, el de los textos incrustados mediante la cita y el comentario.

Ahora bien, al leer la reflexión de García-Posada que se incluye como parte del poema, se advierte cómo el poeta elige otro medio e insiste en convocar textos ajenos para expresar esa misma conciencia de la falta, de la pérdida, ese *memento mori* clásico. En este caso, recurre a otro exponente fundamental del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo, específicamente a su famoso soneto de 1607, en el que se lee:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.
(...)

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.
(1994: 26)

Y, apropiándose de estas líneas, readaptándolas, busca a su alrededor una respuesta que ofrecer al crítico; pero debe de admitir, en clave contemporánea, recreando esa voz desalentada de Quevedo, el abrumador peso de las circunstancias:

y miré los muros
de esta casa
que no es mía
y no hallé cosa
en que poner los ojos
que me ayudara
a pagar el alquiler.
(2007: 104)

Superado por entero, el sujeto cierra, de una vez y por todas, la serie de intercambios por la que se urde el poema: «Y tuve que darle / la razón». El discurso de la crítica, contra el que el propio Wolfe ocasionalmente se rebela, termina por exceder a la voz, agobiada como se encuentra por las obligaciones de una difícil realidad inmediata que, se ha dicho, ocupa un lugar preponderante en la praxis poética del autor anglo-español. El ya citado capítulo de

Scarano recupera una definición por demás elocuente del propio poeta en torno a su forma de entender ese realismo:

El propio Wolfe en *Hay una guerra* precisa su concepción del realismo, basado en “el brutal choque del individuo con el medio circundante”. Aclara que “no estoy hablando -ni he estado hablando nunca- de hacer fotografías, pintar bodegones o recoger conversaciones con una grabadora, sino de meter los dedos del alma en el enchufe de la realidad hasta carbonizarse” (2019: 298)

Entonces, en “Metafísico estáis”, oscilando entre el humor y el desasosiego, se intersecan varios de los componentes distintivos que hacen a la lírica de Wolfe. Por un lado, como se ha tratado de evidenciar, la importancia de los vínculos intertextuales, de la incorporación de textos otros, en este caso, del Siglo de Oro y la crítica literaria, como medio para la expresión de significados diversos, a través de la manipulación de la tradición textual, por vías de la cita, el comentario, la parodia, el paratexto, etc. Por otro lado, la angustia por la deuda del alquiler es reflejo de la pretensión *hiperrealista* de Wolfe, es decir, del principio de presentar lo real sin tapujos, aun en sus aspectos menos halagadores, a veces a través del humor. «El humor desenmascara, deja de lado la altivez y se atreve a decir lo que otros callan» (2016: 52), plantea Verónica Leuci, al estudiar las diferentes formas que adopta lo cómico en la poesía a lo largo de la historia y en poetas españoles contemporáneos como Ángel González, Jon Juaristi y el mismo Wolfe.

Por último, el poema exhibe un coloquialismo que lo emparenta con aquella búsqueda de los realistas sucios norteamericanos por una expresión lo más despojada y sobria posible. La llaneza de términos y enunciados, el registro cotidiano que emplea el sujeto, frente a la florida retórica de “el tipo”, es una marca preponderante en toda la escritura de Wolfe, lo que motiva aquella opinión de García-Posada que da origen el poema y una reflexión como la que sigue:

el más nuevo de los poetas españoles recientes transfigura la mediocre materia urbana en un discurso líricamente eficaz. Valgan poemas como *La música*, *Déjate* o *El extranjero*. Wolfe consigue en estas composiciones extraer potencialidades estéticas inusitadas de un vocabulario antipoético (verbigracia, «recordar al menos una noche / de jodienda infame y canallesca», «ni un puto número que digitar»). Como ocurre siempre en discursos de esta índole, es el contexto verbal (la creación de un clima adecuado) el que dota de persuasión, de legitimidad, a ese léxico de circulación lírica tan ardua, aunque tan ligado —y no es casual— a la lengua coloquial en uso. (1997: 7-8)

En síntesis, Wolfe encuentra en el postulado de García-Posada motivo y materia suficiente para dar forma a una composición en la que el intercambio hipertextual acompaña el diálogo entre un sujeto acuciado por su realidad cotidiana y un discurso crítico, con el que el autor suele entrar en conflicto. Aun ante este dilema, prevalece como directriz el afán

testimonial; aunque ni come ni encuentra con qué pagar el alquiler, aunque en su prédica Rocinante denostaba tanto al amo como a su escudero, el ficcional poeta no puede sino acordar con el milagro que planteaba aquel rimbombante comentario.

8. Conclusiones

A lo largo del trayecto aquí propuesto se ha procurado indagar en uno de los ejes más interesantes y poco explorados de la poética de Roger Wolfe: su base intertextual, la clase de vínculos que sus textos mantienen con múltiples discursividades y voces precedentes. La manipulación de versos famosos, de fragmentos y hasta de ciertas tipologías y géneros aparece como una operatoria recurrente en la poesía del autor anglo-español. Desde las revisitadas líneas de aquella disquisición romántica de Bécquer, hasta la opinión de García-Posada en torno a su particular forma expresiva, pocos materiales se resisten a ser objeto de la apropiación hipertextual que suele impulsar el proceso creativo de gran número de las composiciones de *Días sin pan*.

Los textos que hemos recorrido, extraídos de una selección que resume buena parte de la obra de Wolfe, permiten dar cuenta de que tal recurrencia es lo suficientemente significativa como para reconocer en ella uno de los cimientos de su praxis poética. La cita, la paráfrasis, el epígrafe, la reapropiación paródica, son algunos de los mecanismos de los que se sirve la escritura de Wolfe para hacer entrar en sus poemas un importante caudal de referencias que complejizan el sentido último de los enunciados. Junto a la pretensión hiperrealista y su uso particular del lenguaje, sobrio, coloquial; junto también a su humor penetrante y su talante irónico y sarcástico, se conjugan pues, en su poética, asimismo, como uno de los ejes que vertebran su escritura, los vínculos y diálogos intertextuales. Estos conectan su poesía, por último, con tradiciones diversas, revelando el armazón complejo y multivocal de una poesía que se construye muy lejos del vacío.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio y SCHWARTZ Lía, (eds.), QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de (1998), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2017), «¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, nº 2, pp. 317-335.
- BAJTIN, Mijaíl (2005), *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAJTIN, Mijaíl (1988), *Problemas de la poética en Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2002), *Rimas*, Publicaciones Aula de Letras.

- CERVANTES, Miguel de (2004), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Losada.
- DE VILLENNA, Luis Antonio (2000), «Realismo limpio», *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.*, Valencia, Pre-Textos, pp. 185-186.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María Jesús, «La intemperie moral» [en línea]. *The objective*. 19 de febrero de 2021, [<https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2021-02-19/la-intemperie-moral/>] (28/06/2024)
- GARCÍA POSADA, Miguel (1997), «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe.», *Poesía en el campus: Roger Wolfe*, Revista de Poesía, María-Ángeles Naval (coord.), n.º 40. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 7-8.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, José. (2003), *Epigramas de Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- HUTCHEON, Linda (1981), «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.», *Poétique*, n.º 45, París, pp. 173-193.
- IRAVEDRA, Araceli (2018), «¿La poesía es un arma de futuro cargada? Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha», *Estudios filológicos*, 61, pp. 243-263.
- IRIBARREN, Karmelo (2015), *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- JITRIK, Noé (1993), «Rehabilitación de la parodia», *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, pp. 7-24.
- KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.
- LEUCI, Verónica (2020), «Wolfe/Iribarren: en torno de una tradición propia», Céspedes, Jaime, *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política*, Tandil, Universidad Nacional del Centro, pp. 508-517.
- LEUCI, Verónica (2016), «Humor y poesía: Travesías teóricas y voces poéticas», *Poéticas. Revista de estudios literarios*, vol. III, n.º 3, pp. 31-57.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2010), «Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete “realismo sucio”», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 31, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2008), «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 85, pp. 821-838.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23ªed., en [<https://dle.rae.es/epitafio>]
- SCARANO, Laura (2009), «Tres voces inconformistas en la *aquejarre* urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- QUEVEDO, Francisco de (1994), *Antología poética, Edición, introducción y notas de José María Pozuelo*, Barcelona, RBA Editores.
- WOLFE, Roger (2007), *Días sin pan*, Sevilla, Renacimiento.