

---

# Luis Antonio de Villena: del yo a la impersonalización de la voz <sup>1</sup>

---

93

*Marta Beatriz Ferrari*

El presente artículo responde a la intención de plasmar el modo en que se articula la subjetividad en el discurso poético de Luis Antonio de Villena. Para ello, abordaremos dichas estrategias compositivas en dos de sus textos iniciales, **Sublime Solarium** y **El viaje a Bizancio**.

Los poemas que constituyen el primer libro de Luis Antonio de Villena, **Sublime Solarium**, adoptan formalmente los logros del vanguardismo en el empleo de la prosa poética y el versículo. La presencia de la cultura clásica domina la totalidad de estas composiciones, no sólo en lo que hace a la serie cultural grecolatina y al ritmo versal que recuerda el hexámetro latino, sino también en lo concerniente al nivel léxico: los numerosos cultismos grecolatinos conviven en estos textos con los neologismos y el empleo de voces desusadas tomadas de palabras de ascendencia mayoritariamente árabe o francesa que subrayan una dimensión suntuaria del lenguaje.

Los poemas que articulan **Sublime Solarium** son marcadamente dialógicos. Dicho diálogo reconoce como instancia de enunciación a un sujeto (yo/nosotros) alternativamente singular o plural y como término de apelación a un tú mayoritariamente femenino, género que, en el

desarrollo de sus obras posteriores, irá cediendo lugar a un tú "dubitadamente" masculino. Sin embargo, ni el "yo" ni el "tú" construidos textualmente pueden asociarse con facilidad a un yo/tú cotidianos, vulgares o inmediatamente reconocibles. Por el contrario, sujeto y objeto adquieren en este poemario dimensiones sobrehumanas, se trata de seres investidos de un aura aristocratizante, exótica y refinada. Los atributos predicados de unos y otros -sujetos y objetos textuales- exceden los límites de la humanidad perecedera. Del mismo modo, la experiencia del sujeto se subsume -en ciertos casos- en un cuerpo colectivo de rostros anónimos: "Hemos andado los mil caminos de tu reino, hemos abierto los brazos de sus montañas" (73), que se pretende superador del simple intento individual. La tensión dialógica describe casi siempre un estadio de carencia, de apetencia y búsqueda -el ámbito del deseo- y un objeto (expresión y síntesis de la Belleza) que se define por su lejanía e inaccesibilidad. José Olivio Jiménez afirma que esta poesía parte de la confrontación con una verdad: "la imposibilidad del amor en su realización total", frente a lo cual lo único que quedará incólume será el deseo. El sujeto, insatisfecho frente a esta realidad cotidiana, vislumbra una realidad "otra", única, impercedera, de la cual los cuerpos bellos son sólo signos reveladores. Esta vislumbre sólo es posible a través de la vía del "idealismo", adscribiéndose así a la tradición del pensamiento platónico y neoplatónico. "Este canto a la Belleza - agrega Jiménez- se trasciende en un canto al Amor, y por éste a la conquista de la Unidad original y perdida"(12).

El poema que abre el libro es, precisamente un himno o invocación plural a un tú femenino remoto e inaccesible: "una reina de Ofir". Esta voz plural se autodefine: "Escúchanos porque somos la muerte y la vida, los signos, la vida y los vidrios, la voz del hombre, las grimpolas de la muerte, llamando a las aldabas de tu corazón" (74). La invocación se resuelve en la imposibilidad de acceder al objeto invocado -"inaccesible reina". Pero, frente a esta imposibilidad, la vía lingüística emerge como alternativa válida para lograr la aprehensión del mismo. Así, la nominación detenida y detallada de cada una de las partes del tú/objeto, la apelación en el estribillo a metafóricas variaciones léxicas sobre un mismo motivo y la recurrencia a la comparación frente a la

inefabilidad del objeto amoroso: "bella como la arena del Nuegub, cálida como el mar ( ), como gemas del país de Agar, como alacranes de pórvido" (74), hablan claramente de este intento sustentado en una fe inquebrantable en el valor de la palabra que nombra Camino sustituto para acceder a aquello que se resiste al sujeto y su deseo. En *Sublime Solarium* la exaltación de la belleza de la palabra es paralela a la exaltación amorosa del cuerpo joven y bello. José Olivio Jiménez al hacer expresa mención de la concepción lingüística que subyace a los planteamientos poéticos de Villena expresa:

*Noto, con cierta curiosidad, que [la crítica] al detenerse en tal punto [la presencia de comentarios interpolados sobre el mismo quehacer poético] aunque ahonden en él, no se valen nunca del término "metapoesía" (que designa esa actitud, y el cual es hoy sello valorativo de uso corriente en la jerga crítica). Lo hubiesen podido emplear, correctamente, pero sospecho la razón: el metapoema abunda en disquisiciones reflexivas o teóricas, más bien de signo escéptico, sobre las posibilidades del lenguaje y, por tanto, de la poesía. Y en las piezas de Villena no hay nunca escepticismo, ni rigurosa intelección de sesgo conceptualizante. Todo lo contrario: estamos ante un acto celebratorio del lenguaje (...) Es la suya una metapoesía afirmativa, jubilosa, de ardoroso entusiasmo vital" (...) Esta poesía no practica ni teóricamente preconiza ningún empeño cuestionador o destructivista del lenguaje, aunque no pueda quedar borrado del todo el temor a su infidelidad. (24) <sup>2</sup>*

La dialéctica sujeto/objeto se reviste, en algunos textos, de una impronta fuertemente mítica. Por una parte, el tú/objeto se identifica con personajes que provienen de la mitología clásica grecolatina -tal es el caso de "Dafne" en el poema titulado "Jacob de Vorágine atravesado de amor escribe la leyenda áurea" o de "Dido" en "Aeneidos Liber IV, 1971"-, de las leyendas tardomedievales o de la historia renacentista -tal es el caso de "Oriana" en "Amadís al borde del dolor, sueña en Oriana" y el de Lucrecia Borgia en "El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia". Se identifica también con diosas paganas y reinas de desconocidas comarcas orientales, "Elogio a una reina de Ofir", "Ibn

Arabí busca la rosa en el laberinto" o "Cántico de Amene, sacerdote de Hathor en Dendera: 106 a c" y también con divas de Hollywood -rasgo compartido con sus compañeros generacionales, los "novísimos": "Marilyn Norma Dulcis amatrix"- y con las heroínas del tango, la "Eleonora" del poema titulado "Tango". Pero simultáneamente, el sujeto aparece también enmascarado detrás de los nombres de diversos personajes pertenecientes a la serie cultural, ya sea literaria (Jacobo de Vorágine, Guido Gozzano, Virgilio, Bussy Rabutin, Helvio Cinna, Constantino Kafafis), o religiosa (Paulo Orosio, Amene, el Cardenal Bembo, un monje medieval, Alain de Lille) y también detrás de los modernos mitos cinematográficos, Jean Moreau.

Dentro de esta semiótica del cuerpo que la escritura de Villena nos propone en la casi totalidad de sus libros, podemos advertir la construcción de una "imagen social" del cuerpo en la cual existen zonas privilegiadas -mayoritariamente aceptadas como eróticas- y zonas directamente ausentes del imaginario erótico colectivo. La ambigüedad genérica que envuelve a la segunda persona en los poemas del autor permite a éstos moverse en un espacio ambivalente, sin límites definidos entre lo permitido, lo prohibido y lo dudoso. El enmascaramiento de las identidades tanto del sujeto como del objeto poético es concomitante con el ocultamiento de la mención directa de ciertas partes del cuerpo. Este "funcionamiento metonímico" del lenguaje del que habla Beatriz Sarlo, asegura un desplazamiento significativo, una supresión, en cierto sentido, una censura.

**El viaje a Bizancio**, segundo libro de poemas del autor, se abre con un texto "Inicial", breve prólogo erudito en el que se nos informa acerca del mito culturalista que está en la base del mismo y que le da título.<sup>3</sup> Desde este paratexto advertimos la clave marcadamente intertextual que dominará todo el libro. La dimensión emblemática de Bizancio como ciudad-símbolo la aporta el poeta angloirlandés William Butler Yeats: "enclave de eternidad. Mito donde la vejez no es posible" (115). El texto pretende ser un homenaje a la juventud, esa "edad sagrada", ese edén perdido en el que, a la manera baudelariana, el mal se une a la belleza y la vuelve más turbadora. El conflicto que expone su escritura entre el orden de lo ético y de lo estético parece resolverse

de un modo unidireccional: "y nada importa el mal en cuerpos bellos" (132). Villena ha afirmado al respecto:

*Más allá del mundo gris de una cultura pobre, más allá de la moral mercantil y puritana, ha rebrotado en nosotros una vieja nostalgia: alcanzar el illo tempore del paraíso. Restituir la armonía perdida. Armonía que es cuerpo y naturaleza, sensismo y realización del hombre. Esa nostalgia ha sido mitos y utopías (Platón, Campanella, Rousseau, Marx, Tomas Moro), palabras seductoras, ritmo de verso, drogas alucinógenas...paraísos artificiales o paraísos reales. (1975, 179)*

97

El segundo paratexto, los epígrafes, profundizan en la línea recién inaugurada por el prólogo. Los versos de Baudelaire describen el doble movimiento que define a la *Beauté*, uno de ascenso hacia el Bien y la Divinidad y otro simultáneo de descenso hacia el Mal y el Satanismo. Esta convivencia de matrices opuestas -"Hasta en el ángel hay santa lujuria", dice el epígrafe de Aldana- será central a la hora de analizar el modo de construir la referencia que exhiben estos poemas en la postulación de una retórica de los placeres prohibidos. La elección misma de Bizancio como "lugar" poetizable supone la convivencia de instancias contrarias, la de un pasado glorioso y a la vez la de sus ruinas monumentales.

La presencia del sujeto textual atraviesa diversas fases, desde la franca aparición del "yo" como sujeto central de la escritura -"Entré y dejé andar la mirada"- hasta la desaparición detrás de un paisaje de máscaras culturales. Este culturalismo se articula en la utilización de múltiples referencias literarias, en la recuperación de mitos griegos, latinos y medievales, en la búsqueda del deslumbramiento del lector y en el decadente deseo de belleza. Pero señalemos que dicha desaparición nunca es definitiva a pesar de lo que el mismo Villena afirma en el prólogo: "El autor se anula y el receptor reina" (115). Uno de los procedimientos más frecuentes dentro de los diversos grados de encubrimiento del sujeto es la manipulación de materiales ajenos en la propia escritura. Así descubrimos intertextos como el de Wallace Stevens en el poema titulado "Páginas sobre un pujante deseo", en el

cual se transcriben versos de "Peter Quince at the clavier" del poeta estadounidense, o bien de Scott Fitzgerald, de quien toma el título para su composición "The beautiful and damned" o el collage que estructura el poema "Inicio de elegía" en el que se incluye un párrafo tomado de la **Anatomía de la Melancolía** del médico inglés Robert Burton.<sup>4</sup> Asimismo, en "Reseña de estatuaría griega" se cita extensamente a Juan Joaquín Winckelmann en su **Historia del arte en la antigüedad**<sup>5</sup> y el verso con que se abre el poema "Paseo en la mañana" traduce uno de Mallarmé. La apelación al collage intertextual responde claramente a los supuestos de la estética generacional novísima sustentada en el bloqueo de la expresión directa del "yo" y en la búsqueda consiguiente de impersonalizar las emociones.

Una segunda fase la constituye la traducción, otra variante de la citación; Villena incluye en este libro una serie de "tankas", traducciones de breves poemas japoneses, que, como señala José Luis García Martín, "para nuestros oídos occidentales presentan grandes semejanzas con el haiku; el haiku consta de 17 sílabas distribuidas de la siguiente forma: 5/7/5; el tanka de 31 distribuidas así: 5/7/5/7/7 " (85).<sup>6</sup> La tercera fase explota los logros de otro procedimiento de larga tradición en la literatura occidental, el monólogo dramático. Carlos Bousoño ha señalado en el caso de Luis Antonio de Villena:

*la utilización de personajes históricos que aparecen poéticamente en un determinado momento de sus vidas, pero de tal forma, que lo dicho por esos personajes en un monólogo, o lo dicho acerca de ellos por el poeta, no sólo vale para estos sino para expresar algo propio del mismo poeta que escribe. De ahí que seleccione de toda la historia de la cultura, a aquellos personajes que vienen a coincidir con nuestro autor en sus actitudes fundamentales ante la vida, no sólo en cuanto a su admiración por la belleza, sino en cuanto a las inclinaciones eróticas que distinguen a aquél. (23)*

Pero la mayor parte de los poemas que articulan **El viaje a Bizancio** están focalizados en una tercera persona singular, imagen masculina que da cabida a una multiplicidad de identidades, desde el

"viejo Archipoeta" de "Clérigo vagante" hasta el "joven Fauno" de "El fauno en el Parque" En el primero de estos poemas nos hallamos frente al intento del poema-relato, en él se "narra" acerca de una figura en tercera persona singular en una voluntad de contextualizar la propia experiencia personal dentro del marco de una determinada tradición cultural. Dicha modalidad contrasta violentamente con los poemas en prosa en los cuales el lenguaje recrea los ecos modernistas del primer Darío y rehace imágenes nerudianas: "Fue corto el esplendor y es tan larga la calda" (121). Significativamente se invierten las convenciones genéricas, el verso intenta el relato mientras la prosa recupera el poder sugerente de la imagen, la multivalencia del símbolo y el juego del lenguaje. La ruptura de la métrica tradicional así como la indeterminación de las fronteras entre verso y prosa parecen corresponderse con el expreso deseo de contravención de las normas sociales que exhibe el libro.

**El viaje a Bizancio** surge como una síntesis de esteticismo y clasicismo, la fuerte impronta pagana de su escritura se sobreimprime a la tradición clásica greco-latina; al respecto afirma Villena:

*Escribo conscientemente desde una tradición recordando que la literatura es una cadena de nombres. Diré algunos al azar: Teognis, Mimnermo, Anacreonte, Meleagro, Callímaco, Catulo, Tibulo, Virgilio... Porque antes de Cavafis y Cernuda están fuertemente todos estos griegos y latinos... (1980, 109).*

El libro incluye cuatro prosas poéticas que postulan de un modo gradual y altamente estilizado la retórica de un erotismo homosexual: "ese amor que es estéril" (137). Si bien, en otros textos en verso se lograba vincular lo físico con el mito y con otras artes, fundamentalmente el arte pictórico (la figura del caballero en "Batalla de San Romano según Paolo Ucello") y el escultórico (las estatuas masculinas de "El fauno del parque", de "Reseña de estatuaria griega" y de "Monumento en honor de Lord Byron"), estas relaciones interdiscursivas desaparecen tras la mención directa de un repertorio completo de zonas eróticas "mencionables" en las que, la moral social de su escritura descarta ciertos elementos y estos mismos reprimidos reap-

recen bajo otras formas, "transmigran de un significante a otro".<sup>7</sup> Las prosas poéticas avanzan de lo general a lo particular en una gradación constante hasta articular un auténtico discurso del cuerpo. Luis Alberto de Cuenca emplea la expresión "vena gnómica" para designar el uso de verbos en forma imperativa en los que se expone un programa de vida, una manera de entender el mundo, una ética, en muchos de los poemas de Luis Antonio de Villena (Citado por García Martín, J.: 1979, 80). Precisamente en el texto que cierra *El viaje a Bizancio* titulado "Monumento en honor de Lord Byron" podemos advertir dicha "vena":

100

*(Es necesario hablar del cuerpo, derrocar el tabú de la mano que palpa, del herboso confín del abrazo y la lengua, del leve sentimiento de la piel, del cabello perfecto como el mar y los ojos. Hablar de la vibración del momento, de todo el inmenso zumbido de las manos y los labios, del torrente oscuro, del agua nocturna de los sexos) (140).*

Sin embargo, la urgencia de este discurso se soslaya, se expresa en un tono deliberadamente menor, se dice entre paréntesis. Los paréntesis postulan una propuesta poética que, en el contexto escritural de este libro, no se convierte nunca en práctica poética; el proyecto creativo permanece encerrado en el terreno de lo meramente enunciable. Es fundamental, entonces, advertir la no contravención práctica de esta escritura; si bien hay un manifiesto programático de transgresión -"La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena" de *Hymnica*, es un claro ejemplo- se establecen disidencias y fracturas entre la teoría y la práctica poética.

El uso de las estrategias discursivas que hasta aquí hemos señalado constituye un factor de desmitificación y desestabilización de la figura de sujeto como controlador y originador de todo el entramado discursivo. Coincidimos, por tanto, con la postura de Andrew Debicki, quien considera que "la autoconciencia y la índole abierta de estos textos indican una rebelión fundamental en contra de la idea del lenguaje directo y unidimensional, que había dominado todas las formas literarias de las décadas anteriores" (46). Dichas "formas literarias" estaban constituidas, en términos de Michel Foucault, por

“una regla igual del discurso” refiriéndose a aquellos poemas regidos por la intencionalidad del autor que se imponen como autoritarios para con el lector.

## Notas

- <sup>1</sup> La edición utilizada para la realización del presente trabajo es: Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1984*. Madrid: Visor, 1988. La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a dicha edición
- <sup>2</sup> Dentro de esta misma línea interpretativa -la de la crítica que emplea reductivamente el término “metapoesía”- se inscriben las tesis de Carlos Bousoño, “La poesía de Guillermo Carnero” en *Poesía Poscontemporánea*. Madrid: Júcar, 1984
- <sup>3</sup> La elección de Bizancio como motivo central del libro requiere de algunas precisiones. Bizancio, antiguo nombre de Constantinopla o Estambul, fue capital del Imperio y centro de una civilización que se mantuvo pujante a través de sucesivas alternativas de grandeza y decadencia. Fue la ciudad depositaria de la cultura antigua y, desde el punto de vista artístico, ciudades como Venecia o Rávena, pueden ser consideradas “ciudades bizantinas” -la veta veneciana de los primeros novísimos confluye directamente con la elección de esta otra ciudad-símbolo. El estilo propio de Bizancio, fruto de la confluencia del arte griego y romano filtrado por la tradición oriental, se sustentó en un lujo refinado y en su pomposa ostentación. La propuesta estética del libro que aquí nos ocupa es deudataria de dicho estilo no sólo en lo concerniente al lujo y a la sensualidad de las palabras sino también en lo relativo a la elección de motivos en los que conviven la grandeza y la ruina de un pasado glorioso.
- <sup>4</sup> Intertexto señalado por José Luis Cano en su artículo “Luis Antonio de Villena: El Viaje a Bizancio”. En *Insula* 383, octubre 1978, 8-9.
- <sup>5</sup> Intertexto señalado por José Luis García Martín en su artículo, “La poesía de Luis Antonio de Villena”. En *Aeda* 3-4, Gijón, 1979, 69-86.
- <sup>6</sup> Luis Antonio de Villena le ha dedicado un exhaustivo estudio a ambas clases de poemas japoneses en “Del haiku, sus seducciones y tres poetas en lengua española” en *Prohemio, Revista de Lingüística y Crítica Literaria* IV, 1-2, abril/septiembre 1973.
- <sup>7</sup> Beatriz Sarlo afirma: “El cuerpo se mantiene moralmente más sano y salvo si permanece parcelado y si sus zonas eróticas son mentadas por intermedio de otras zonas; la recurrencia a estos desplazamientos se debe a la voluntad de mantener un registro socialmente aceptable. Se logra así la legitimidad. Al desplazarse la representación del amor físico, el lenguaje cifrado se vuelve estéticamente sugestivo y socialmente aceptable”, 121. El discurso del cuerpo que propone la escritura de Villena -hasta *El viaje a Bizancio*- describe un recorrido que incluye todas las zonas eróticas mencionables: brazos, torso, mano, lengua, pierna, dientes, pestañas, piel,

ingles, pecho, columna, cabello, espalda. Recordemos que el título de una de sus prosas es precisamente "Liceo", denominación del Gimnasio griego y ámbito natural del culto al cuerpo. La fuerte presencia de una impronta pagana es fácilmente reconocible en el amor al joven, al efebo, en la ausencia de toda sugestión de pecado, en la creencia de que el amor nace del deseo o apetito de la belleza, el cual, únicamente el cuerpo puede despertar. Como bien señala José Olivio Jiménez, "la erótica griega no se quedó en el puro hedonismo, fue también una ética y una metafísica", 1988, 31.

## **Bibliografía**

- Bousoño, Carlos (1990). "Leyendo a Luis Antonio de Villena". En **Litoral, revista de la poesía y el pensamiento**, 188, XIX, 23-28.
- Cano, José Luis (1978). "Luis Antonio de Villena: **El Viaje a Bizancio**". En **Insula** 383, 8-9.
- Debicki, Andrew (1982). "Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética". En **Anthropos**, 140, 46.
- De Villena, Luis Antonio (1975). "La caza del ave del paraíso". En **Prohemio** VI, 1
- De Villena, Luis Antonio (1980) "Entrevista" en García Martín, **Las voces y los ecos**. Gijón: Júcar, 109-112.
- García Martín, José Luis (1979) "La poesía de Luis Antonio de Villena". En **Aeda** 3-4, 69-86.
- Jiménez, José Olivio (1988). "La poesía de Luis Antonio de Villena". En Luis Antonio de Villena, **Poesía 1970-1984**, 9-64. Madrid: Visor.
- Sarlo, Beatriz (1985) **El imperio de los sentimientos**. Buenos Aires: Catálogo