

## La paradójica modernidad de la poesía asturiana

(A propósito de un libro de Taresa Lorences)

por LEOPOLDO SÁNCHEZ TORRE

DESDE LOS INICIOS del llamado Surdimientu<sup>1</sup>, a mediados de los años setenta del pasado siglo, la poesía en lengua asturiana ha vivido un proceso de despegue y asentamiento sin precedentes. Reducido a sus líneas maestras, cabría describirlo como la superación de unos moldes caducos –tópicos, ruralizantes y anacrónicos, en el caso sobre todo de los precedentes más próximos– y su sustitución por una escritura y una organización del sistema literario normalizados y en sintonía con las poéticas, las soluciones técnicas y las formas de pensamiento de su tiempo. Así, se ha logrado crear un universo de referencias propio y palpitante, alejado de los estándares ideológicos y simbólicos estereotipados del pasado, que, sin desatender la necesidad de configu-

---

<sup>1</sup> Sobre el sentido del término, y sobre el desarrollo del movimiento recuperador de la lengua y de la cultura asturianas así denominado, véanse XUAN XOSÉ SÁNCHEZ VICENTE, *Crónica del surdimientu (1975-1990)*, Oviedo (Barnabooth Editores), 1991; LEOPOLDO SÁNCHEZ TORRE, «La creación de la poesía asturiana contemporánea: Veinte años de Surdimientu», en JOANA SABADELL NIETO (ed.), *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad*, Madrid (Júcar), 1999, págs. 101-131; y XUAN XOSÉ SÁNCHEZ VICENTE, «Los años del Surdimientu: tendencias lliteraries y sociedad», en XULIO VIEJO FERNÁNDEZ (ed.), *Andrés Solar, una voz del Surdimientu (1955-1984)*, Uviéu (Gobiernu del Principáu d'Asturies), 2004, págs. 55-79.

rar un espacio específico, se expresa con fórmulas, responde a estímulos y emplea parámetros figurativos semejantes a los de cualquiera de los discursos poéticos de su entorno. De tal forma, estamos en condiciones de afirmar la rotunda modernidad de la poesía en lengua asturiana de hoy, aunque se trate, como acertadamente ha visto Susana Reisz, de una «paradójica modernidad». Porque, en efecto, si bien se superan los modelos literarios —de los que, con un cada día mayor y mejor conocimiento, sólo se proclama la importancia histórica, antes que la vigencia estética, de contadas excepciones—, lo que no se ha abandonado en absoluto es la proyección de la mirada hacia el pasado en busca de las raíces, personales y colectivas, que sustentan el presente. En palabras de Reisz,

«el tránsito —real o fantaseado— de un espacio protector a un espacio indiferente, del campo a la ciudad, del círculo del clan al anonimato de las calles, de la oralidad a la escritura, de la tradición a la modernidad, de lo local a lo global, deja las raíces existenciales al aire, forzadas a adaptarse al nuevo medio o a morir»<sup>2</sup>.

Esa conciencia paradójica aparece formulada con insistencia en la poesía asturiana de nuestros días, escrita desde la enunciación de un sujeto lírico morador de un espacio que, a veces hostil y extraño, acaba por interpretarse como un lugar familiar y acogedor, un universo fundacional y mítico construido con retazos de un pasado y un presente en conflicto. De ahí «el desgarramiento existencial generado por una territorialidad de contornos difusos, que participa en iguales proporciones de lo nuevo y de lo viejo»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> SUSANA REISZ, «Antígona, la modernidad y la nueva poesía en Asturias», en *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana*, Uviéu (Academia de la Lingua Asturiana), 2003, págs. 87-99; la cita, en la pág. 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 95.

En estas coordenadas se instala y se explica la poesía de Taresa Lorences, una de las más significativas de las surgidas en los últimos años. Su más reciente libro, *Sobre l'arena*<sup>4</sup>, toma el título de un breve poema en prosa de *No amanece el cantor*, de José Ángel Valente<sup>5</sup>, que se antepone como cita a los versos de la autora y que, dejando de lado lo que pueda tener de homenaje al poeta orensano y de signo de afinidad con esa zona más cernida de su poesía última, ofrece valiosas pautas de lectura y entra en diálogo expreso con algunos de los textos que lo siguen:

«Sobre la arena trazo con mis dedos una doble línea interminable como señal de la infinita duración de este sueño».

Y es que, en efecto, la arena enfatizada en el título y la cita opera en el libro como un foco simbólico de doble y contrapuesta expresividad. Es, por un lado, la arena de la tierra y, por ello, cifra de perdurabilidad, de espacio propicio para el arraigo y la salvación: la tierra que es memoria de un tiempo feliz y materia que la escritura moldea para hacerla imborrable («Mirái las mías manos / cómo cuten la tierra / cola pluma»: «Heriedu», pág. 19); metáfora, pues, del amor por la tierra y de la confianza en el valor de la palabra poética.

Pero es también la arena del tiempo y simboliza, desde esta otra dimensión, la transitoriedad de la vida, el inexorable acabamiento y el sentimiento de pérdida que determinan el fuerte «desgarramiento existencial» que posee el volumen y que encuentra honda y afortunada encarnación en «Midida del tiempu» (pág. 49), poema en el que la arena de la clepsidra ejerce como trasunto de un sujeto lírico que, dirigiéndose a ella, en realidad se desdobra para hablar de sí mismo y del aciago destino del ser humano:

---

<sup>4</sup> TARESA LORENCES, *Sobre l'arena*, Uviéu (Trabe), 2003.

<sup>5</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *No amanece el cantor*, Barcelona (Tusquets), 1992.

Destín de banzáu ya vocación de ríu,  
viérteste estéril nel montón hermanu,  
sabiendo como sabes bien  
que yá nun veis a nengún sitiú.

El descubrimiento de la original voz poética de Taresa Lorences se produjo en 1994, tras la concesión del Premio «Fernán-Coronas» a *El son de los picaportes*<sup>6</sup>. Hay notables diferencias entre esos poemas primeros —algunos primerizos— y los veintitrés que, supervivientes a la criba de casi una década de escritura, componen el nuevo libro, pero hay también muchas notas en común. La autora se ha desprendido de su apuesta por las fórmulas de la poesía tradicional como estrategia de recuperación de los territorios de la infancia y del pasado, aunque perdura el gusto por las estrofas breves y el decir condensado aprendidos en el sosiego de aquel venero lírico. Han desaparecido asimismo los registros más abiertamente comprometidos de poemas como «Palestina» o «Son de la guerra», si bien persiste una rebeldía más decantada, pero no menos incisiva, que actúa como principio constructivo en poemas como «Siguiendo a Lot» (pág. 33), uno de los mejores, sin duda, de la nueva entrega. Atrás han quedado, igualmente, algunas veleidades experimentales, refugiándose ahora los toques irracionalistas, para bien del poema, en ocasionales pero muy insinuantes imágenes («Trenes deliéndose na nueite oblonga»: «*We have the blues*», pág. 51).

Pero el lector atento de ambos libros no podrá dejar de apreciar que lo esencial del mundo poético de la autora estaba ya formulado en aquél, aunque aún no del todo bien resuelto técnicamente. Allí estaba ya configurado, por ejemplo, ese espacio mítico, asociado a la infancia y emblema de la pérdida, que, como antes se comentaba, se erige en

---

<sup>6</sup> TARESA LORENCES, *El son de los picaportes*, Uviéu (Trabe), 1994.

centro de un mundo poético en el que se superponen e interpenetran lo local y lo universal, lo rural y lo urbano, el arraigo y la desorientación, la luz y la sombra; así, en «Alcordanza del mar», poema que abre el libro, se nos insta a imaginar «una infancia líquida / ya blanca / ya azul ya verde» (pág. 9), pero poco después, en «D'un ríu», se recuerda que ese río corría –y corre– «arrastrando la tierra hasta perdese / nos oscuros dominios de la sombra» (pág. 13). La Idarga de estos poemas –como el Paniceiros de Xuan Bello o la Pesicia de Roberto González-Quevedo–, debidamente acompañada y delimitada por toda una serie de topónimos que se enlazan en unas enumeraciones que ya se han hecho típicas –y, a estas alturas, casi tópicas– en nuestra poesía, cumple en Taresa Lorences la función de núcleo aglutinador e irradiador que da cauce a la expresión emocionada de ese «sentimiento de la tierra» al que se ha referido Xuan Bello: «esi sentimientu de búsqueda, de desosiegu y tresiegu interior, que ta afaláu por esa llave filosófica del Destín que ye la señaldá»<sup>7</sup>. Sentimiento que, debemos añadir, tiene en la autora la doble cara que se ha señalado en el símbolo matriz de la arena, coincidente con una visión del mundo que se ha hecho corriente en la poesía asturiana de hoy, la que implica un movimiento simultáneo de *entrañamiento* y de *extrañamiento* en la respuesta de la conciencia individual ante la realidad exterior y el transcurso del tiempo. Es quizá en «Heriedu» donde mejor se manifiesta esa doble y concurrente respuesta: su protagonista puede viajar y viaja apaciblemente por todos los mundos posibles y habla todas sus lenguas, pero sus manos «nun pueden esconder / el raigañu campesín» (pág. 19). Como se ha dicho, estas intuiciones ya estaban anticipadas en algún poema de *El son de los picaportes*, como el siguiente, del que sólo se copian los versos iniciales y finales:

---

<sup>7</sup> XUAN BELLO, «Prólogo» a CONSTANTINO CABAL, *L'alborá de los malvises*, Uviéu (Trabe), 1998, pág. 17.

Cuandu pienso tierra escribo azul,  
 cielos navegables, torres de piedra  
 qu'apuntan hacia'l norte.  
 Suaños verdes d'alcacer, pan  
 abrasándose nas eras.

[...]

El pasáu ya un cristal qu'escacha  
 nos güeyos d'una nena de tres anos  
 perdida  
 nel sagráu camín d'Idarga<sup>8</sup>.

La poesía de Taresa Lorences es, pues, desde sus comienzos una poesía temporalista: una poesía de la perpetuación del instante y una poesía de la memoria. Geografía sentimental de la memoria, el poema se enuncia desde la perspectiva de un personaje lírico que vuelve la vista atrás en busca de sí mismo y de lo suyo, pero que en absoluto renuncia al avance. Como Gil de Biedma, Lorences podría afirmar que los dos grandes temas de su poesía son «el paso del tiempo y yo»<sup>9</sup>. De hecho, lo afirma, pues no otra cosa se nos advierte cuando, al frente del poema «D'un ríu», se compendia el contenido no sólo del poema, sino de todo el libro, en este verso: «Falaréi de la infancia ya d'un ríu» (pág. 13). En el poema, se sintetiza en efecto esta búsqueda que se expande en el resto de los que forman el conjunto; en él se canta lo que se pierde, lo que se pierde río o monte abajo, y el río, manriqueño y heraclitiano, nos lleva, de la mano de la autora, más allá de la línea del horizonte, a una distancia que siempre se vislumbra mayúscula: ese lugar al que va la poeta, ese lu-

<sup>8</sup> TARESA LORENCES, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>9</sup> Lo afirma el poeta catalán en una de sus respuestas a la entrevista de FEDERICO CAMPBELL, «Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo», *Infame turba*, Barcelona (Lumen), 1971, pág. 249.

gar al que nos lleva, siempre está «allalantrones» («Altura», «*We have the blues*»).

Cifra asimismo de la «paradójica modernidad» que exhibe la escritura poética de Lorences es su peculiar planteamiento de la crisis del sujeto que arrastra la poesía contemporánea desde el ocaso del Romanticismo. A vueltas con el tiempo, en *Sobre l'arena* se indaga en torno a una identidad que se explora al menos en tres dimensiones. Se presenta, por un lado, la problemática del ser humano en tanto individuo, y para ello se enfrenta un pasado asociado a la infancia en un entorno rural –«pequeño reino afortunado» del que permanecen la «costumbre de calor» y la «propensión al mito» sobre las que poetizara Gil de Biedma en «Infancia y confesiones»<sup>10</sup>–, indiferente a las derrotas del río del tiempo, y un presente gris y ceniciento, que encarna en la ciudad, ámbito físico y psíquico representativo de la rotunda certeza de su fluir imparable hacia la nada. Para articular ese proceso inquisitivo, el libro se organiza como «Deconstrucción» –así se titula el poema que lo cierra– de una identidad que busca reconocerse «nos sous fragmentos» y se pregunta, «cuando todú retrocede hacia la nada, / cómo mantener lluciertu'l corazón» (pág. 53), clara formulación de ese desgarrar existencialista que antes se mencionaba. Y cada texto, cada unidad, opera como una pieza de un mosaico en el que se reflejan los múltiples retazos de una personalidad compleja, expuesta en sincronía y diacronía, hacia atrás y hacia el imprevisible pero irrenunciable futuro. Al respecto, resulta curioso comprobar que la estructura del libro es cuidadoso reflejo de esta forma de plantear la problemática del sujeto, pues no forma *Sobre l'arena* un todo orgánico, sino que está compuesto a partir de la suma de textos independientes, enlazados por unas cuantas tramas de sentido –las que se vienen destacando en estas

---

<sup>10</sup> JAIME GIL DE BIEDMA, «Infancia y confesiones», *Compañeros de viaje* (1959); cit. por *Las personas del verbo*, Barcelona (Seix Barral), 1982, págs. 49-50.

notas— que confieren coherencia al conjunto. Desmitificación, fragmentación, disolución del protagonista poemático, desdoblamiento en diversas máscaras... son recursos frecuentados en las poéticas contemporáneas como respuesta a tal crisis, y la escritura de Lorences las encarna, como puede observarse, tanto en el fondo como en la forma.

Otra de las dimensiones que se explora es la del sujeto como ser social, vinculado a una cultura, a una lengua («palabras / que marchan non pa siempre ríu abaxu»: «D'un ríu», pág. 13) y a una tierra, que se enfocan desde la ya comentada conciencia de pérdida irreparable. Viene a la memoria, al adentrarse en la obra de Lorences y por muchas razones, la poesía de Eugénio de Andrade, pues de ambas podríamos decir que se establecen como *escritura de la tierra*, como verificación poética de las ligaduras del hombre con su entorno, unas veces como celebración, otras como lamento de una comunión irrecuperable. Por supuesto que no resulta ésta la única coincidencia entre estas poéticas; sin apurar un catálogo que habría de contener muchas más entradas, pueden evocarse aquí, al hilo de lo indicado, la conmemoración de lo sencillo mediante el uso de una forma icónicamente despojada y, en su desnudez, extremadamente densa, o el gusto por la estampa o la miniatura encaminadas a trascendentalizar un detalle, una anécdota, como se percibe en poemas breves como «Señaldá» (pág. 43):

Lo más triste del iviernu  
ía cuando la yerba pichada  
llance ya chora, acordándose  
del pasu ingrávidu de la palpayara.

El título de otro libro de Eugenio de Andrade, *Vertientes de la mirada*, nos acompaña igualmente en la lectura de *Sobre l'arena*, pues sus poemas están escritos desde la perspectiva que ofrece una mirada en absoluto complaciente, por muy complacida que parezca en ocasiones en la observación de la naturaleza y del ser humano; es, por el contrario, una mirada poderosa, contemplativa y meditativa, pero sobre to-



do penetrante, inquisidora; por eso no nos encontramos ante simples fotografías estáticas, sino ante percepciones que, como se ve en el ejemplo copiado, incorporan el movimiento a lo que de otra forma sería una desnuda instantánea. Estas coincidencias no son privativas ni mucho menos de la escritura de Taresa Lorences; pueden observarse igualmente en la poesía de Xuan Bello o Antón García, entre otros, y están reclamando un estudio en profundidad que, más allá del recuento de las meras afinidades y reconocimientos expresos (en forma de cita, epígrafe, traducción, etc.), indague en el verdadero alcance y los motivos que explican esa intensa permeabilidad de la poesía asturiana posterior al *Surdimientu* con respecto a la poesía portuguesa contemporánea.

Un tercer foco de la reflexión sobre el problema de la identidad lo representa la consideración de la protagonista poemática en su condición de mujer. Una mujer en guardia contra la luz «enclcada y cenicienta» de las tardes del otoño, por cuanto éstas tienen «de femenina / entrega, de derrota / servida d'antemano» («Moratoria de la sede», pág. 25), frente a la que se alza, en uno de los gestos más firmes del libro, la rebeldía de la mujer de «Siguiendo a Lot», que, en contundente rechazo de la obediencia y la resignación sumisa («Obedecer: un vezu, una consigna / anubrir los caminos / onde transita la memoria», pág. 33), anima a obrar en libertad y a volver la vista atrás, pues «entá nun enfriaron las xacedas» que son la huella tangible de una experiencia sobre la que sólo ella tiene la potestad de decidir. En otros pasajes, en cambio, se entremezclan la nostalgia de una escena infantil, en una época por tanto insensible al verdadero significado de las tareas rutinarias, con la conciencia presente de la maquinal sumisión que tales dedicaciones comportan; por eso se empapa de un tinte sombrío la ropa blanca que unas mujeres llevan «en corras de trapu na cabeza» mientras otras lavan «embrocadas sobre l'augua» («D'un ríu», pág. 13).

La consigna estilística que parece guiar la poética de Taresa Lorences es la conquista de la naturalidad expresiva, la aplicación de un lenguaje que, desde su sencillez, transfiera al lector la autenticidad de las experiencias poetizadas, la profundidad del sentimiento y la clarividencia del pensamiento («Alcordanza del mar», que abre el volumen, bien podría ser entendido como una poética en la que se sustenta esta concepción de la poesía). Escribe la autora –y habrá de disculparse la enésima reformulación de la máxima unamuniana– *sintiendo el pensamiento*, experimentándolo y oyéndolo, transmitiéndolo con una voz mitigada, reposada, íntima, pero no ensimismada: comunicada, conversada, proyectada, mediante el apóstrofe antes citado, hacia el exterior. Y «(ex)prensando» *el sentimiento*: expresándolo, pensándolo y presándolo, con un lenguaje muy concentrado que es correlato de la emoción contenida y que conforma una poesía con sentimiento, pero sin sentimentalismo.

Este lenguaje estilizado se vierte muchas veces en textos que evidencian el gusto por una poética de lo elemental, de lo mínimo, de lo delicado, trascendidos, como ya se dijo, al someterse a un proceso de simbolización (y sin necesidad de echar mano del tan enfadoso diminutivo persistente todavía en tantos poetas). No se caracteriza tampoco la poesía de Lorences por la presencia de una imaginería prolija ni brillante; cuando se hace uso de la imagen no es en busca de asombro, sino de exactitud y de emoción; así, los «bañales de piedra» en los que se estanca el río de la vida en «D'un ríu» son «barcos pa las nubes ya espeyos / pa los güeyos profundos de las vacas» (pág. 13); claridad y profundidad es lo que desvelan «las vacias / las gastadas siendas de la inercia» que recorre el cuerpo como si se tratase de «esas nubes esteladas / que l'aire arrastra contra'l sur» («¿Cómo seguir conservando...?», pág. 47). Como puede advertirse en estos versos, buena parte de la fuerza del lenguaje poético de la autora se basa en el empleo de una adjetivación a la vez concisa y reveladora.

Taresa Lorences se muestra en *Sobre l'arena* en pleno estado de madurez poética, después de la decantación a que ha sometido su escritura en estos últimos años. Está entre los poetas que —si vale aplicar la imagen que ella ha creado con otro propósito en «Siguiendo a Lot»—, conscientes de que «entá nun enfriaron las xacedas» de la tradición, vuelven convencidos la vista atrás, aunque sin dejar de mirar hacia delante; poetas que armonizan la búsqueda de sus raíces con la apuesta por el futuro. En algún lugar dejó formulada Stephen W. Hawking esta pregunta: «¿Por qué recordamos el pasado, y no el futuro?». El sentido común y la poesía asturiana más alerta tienen una respuesta: si se mira hacia el pasado, si se recuerda el pasado, es para poder construir (para poder recordar) el futuro. En futuro se escribe el programa de *Sobre l'arena* («Falaréi de la infancia ya d'un ríu»), y el resultado de ese proyecto atestigua que Taresa Lorences se cuenta entre los poetas que están labrando con decisión y acierto el futuro de una poesía que, si resulta moderna, paradójicamente moderna, es a base de no renunciar al pasado.