

‘Cuanto peor es el mundo mejor es mi poesía’: la construcción del *ethos*  
autorial en la escritura de Manuel Vilas

Araceli Iravedra

*Universidad de Oviedo*

airavedra@uniovi.es

**Resumen.** Nos proponemos abordar las estrategias de construcción del *ethos* que emerge en el discurso de Manuel Vilas: un *ethos* autorial no solo iconoclasta y transgresor, sino deliberadamente inestable y huidizo, encaminado a nuestro juicio a dotar a la escritura de una dimensión tan radical como turbadoramente política. Pretendemos así contribuir a arrojar luz sobre una debatida dimensión de la poética de Vilas, y lo hacemos indagando en el punto de cruce entre praxis lírica y discurso programático. Ello permite concluir la configuración de un *ethos* político que apuesta por una distintiva noción de compromiso, donde la iconoclasia retórica y la inestabilidad ideológica obedecen a una ilusión conspiratoria contra el orden dominante y su efecto alienador. Pese a centrarnos en el corpus de madurez, no olvidamos examinar los procesos de reescritura de una ‘voz en construcción’, que desvelan el empeño por borrar las marcas de un *ethos* autorial muy diferente del que ha conquistado la centralidad en el campo.

**Abstract.** We deal with the strategies for the construction of the *ethos* that emerges in Manuel Vilas’ discourse: an authorial *ethos* not only iconoclastic and transgressive, but also deliberately unstable and elusive, which aims to endow writing with a dimension as radical as disturbingly political. Thus, we contribute to clarify a controversial dimension of Vilas’s poetics and we do so by investigating the intersection point between lyrical praxis and programmatic discourse. This leads to conclude the configuration of a political *ethos* that bets on a distinctive notion of engagement, where rhetorical iconoclasm and ideological instability are related to a conspiratorial illusion against the dominant order and its alienating effect. Although we focus on the maturity corpus, we also examine the rewriting processes of a ‘voice under construction’, which reveal the effort to erase the features of an authorial *ethos* very different from the one that has conquered centrality in the literary field.

Pensar el nombre del autor Manuel Vilas, o mejor, articular una imagen del Vilas poeta, conduce inevitablemente a situarse en el territorio movedizo que este aragonés comienza a construir a partir del giro iniciado con *El cielo* (2000). Fue en este libro de título engañoso donde el sujeto dibujado en la escritura, como emulando a un Blas de Otero posmoderno, ‘ebrio / de amor’ ‘bajó a la calle’, ‘rompió todos sus versos’ (Otero 2013: 227) y se dispuso a ensayar una voz tan inconfundible como resistente a las categorizaciones. La poesía de Manuel Vilas ha ido propiciando de hecho un generoso repertorio de fórmulas —de la ‘poesía antilírica’ (Peri Rossi 2005) al ‘neorrealismo épico’ (Bagué Quílez 2012: 19)— que se han esforzado en atrapar la especificidad de una escritura de difícil adscripción, por cuanto la ambigüedad y el hibridismo, la contradicción y el mestizaje se exhiben tal vez como las marcas más reconocibles de un discurso lírico invariablemente instalado en la exploración y en la frontera (Iravedra 2016: 689).

La voz poética de Vilas se sale de lo común y subvierte lo establecido, por ello acierta Cristina Gutiérrez Valencia al sostener que, ‘en una hipotética nueva *Historia de los heterodoxos españoles* [...], Manuel Vilas ocuparía un lugar de honor’ (2014: 11). Pero tal vez lo verdaderamente llamativo sea la cuidadosa construcción de un *ethos* autorial no solo iconoclasta y transgresor, sino intencionalmente inestable y huidizo, inasible y paradójico, que rebasa la praxis lírica para hallar su verificación en las autopoéticas y reflexiones que, en los formatos más diversos, Vilas dedica a la propia creación y que se orientan a menudo a sembrar el desconcierto. A la vez que se pronuncia sobre sus aspiraciones y propósitos o formula sus ideas sobre el género, el autor proclama su ‘indigencia teórica’, confiesa su ‘volubilidad’ y su ‘espíritu cambiante a la hora de reflexionar sobre la literatura’ (Vilas 2010b: 166), juega con el lector a predicar una cosa y la contraria para acabar declarando su confusión —‘No tengo certezas. [...] Sólo poemas’ (173)— y desautorizándose definitivamente al sentenciar, con toda razón, que ‘lo que diga un escritor sobre su obra literaria siempre acaba siendo más obra literaria, y nunca una explicación satisfactoria sobre lo ya escrito’ (2014: 168).

La bibliografía académica que hasta hoy ha generado la poética de Manuel Vilas se ha pronunciado sobre el espíritu de contradicción que la gobierna (Bagué Quílez 2013), sobre su naturaleza paradójica (Scarano 2017) y, ante todo, sobre su posición excéntrica (Gómez 2015) o heterodoxa (Gutiérrez Valencia 2014); pero ni ha sistematizado los rasgos que le confieren tal entidad (cfr., ahora bien, Scarano 2019) ni, sobre todo, ha acabado de ponerse de acuerdo sobre las razones que estimulan la configuración de una

angulosa figura autorial encaminada, a nuestro juicio, a dotar a la escritura de una dimensión tan radical como turbadoramente política. El objetivo de este trabajo es abordar y encontrar un sentido a las estrategias de elaboración del *ethos* o imagen de autor que emerge del discurso poético y autorreflexivo de Manuel Vilas, apropiándonos de algunas de las categorías, estrechamente interrelacionadas, que han puesto en curso los más recientes estudios autoriales. Estos, como resumen Pérez Fontdevilla y Torras Francés, ‘teorizan la figura autorial como producto en sí mismo textual (es decir, como un corpus formado por un conjunto de textos heterogéneos)’ (2015: 2) que compone un ‘caleidoscopio movedizo’ (Amossy 2014: 71) a partir del cual el escritor adquiere visibilidad en el imaginario social. Ahora bien, la naturaleza y origen de los textos que integran ese corpus obliga a manejar nociones diversas —y, al tiempo, convergentes— que adoptamos en este estudio en tanto en cuanto resultan funcionales a nuestro propósito. Así, de la ‘imagen de autor’ tal y como es invocada por Dominique Maingueneau, un producto de la ‘interacción entre interventores heterogéneos’ (2014: 51), nos interesará aquella dimensión que el texto engendra progresivamente a lo largo de la lectura, sin atender a las representaciones discursivas elaboradas fuera de la obra por un tercero. Esta acotación converge con lo que Ruth Amossy ha denominado ‘*ethos* discursivo’ y, más ampliamente, ‘*ethos* autorial’, nociones referidas a la imagen verbal que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso ficcional pero también programático, con el que puede intentar generar ‘una voz diferente de la que vibra en su obra’ (2014: 69-70). Y no olvidamos, por último, la noción de ‘postura’, que propone Jérôme Meizoz para referirse a una imagen de autor producida y asumida por el escritor como una estrategia de posicionamiento en el campo literario, aunque solo nos interpelará la presentación de sí que hace el autor en la gestión del discurso, dejando a un lado ‘los actos de la persona’ (2014: 86-87).

Así pues, este trabajo se sostiene sobre una revisión de las peculiaridades del *ethos* discursivo que proyectan los textos poéticos de Manuel Vilas y que no cabe dissociar del *ethos* autorial inscrito en sus peritextos y epitextos (Genette 1987), a su vez vinculado al imaginario postural del poeta político que visibiliza sus estrategias de posicionamiento en el campo. La confrontación de las ideas y principios esbozados en sus prólogos, ensayos, artículos y entrevistas con la propia praxis lírica desvela el meditado ejercicio de construcción de una imagen de autor —o de una postura— a la que Vilas se entrega con esmero a partir del momento en que cree haber encontrado su imagen corporativa, esa que él mismo ha llamado la ‘marca Vilas’ (2010a: 7). Ahora bien, no cabe ignorar el

tratamiento recibido por una nutrida bibliografía previa que el propio poeta ha relegado al estatus de ‘arqueología literaria’ (8) y que contempla como parte de un dilatado proceso de formación, hasta el punto de no recogerla sino muy cercenada en el volumen de lo que impropriamente presenta como su *Poesía completa (1980-2015)* (2016). Pero, si tal cosa resulta sintomática, más llamativas son las inopinadas sorpresas que depara la confrontación de esta muestra parcial con las versiones originales de los textos: el falseamiento, a partir de un riguroso ejercicio de reescritura, de esa ‘voz en construcción’ (Vilas 2016: 9) portadora de un *ethos* autorial en radical disensión con su *ethos* de madurez es un índice más, y no el menor, del cuidado que pone Vilas en la presentación de su imagen. El trabajo ha de comenzar por dar sumaria cuenta del proceso de tal (re)construcción, ya que, descontando un brevísimo apunte de Rafael Alarcón Sierra (2012: 31), no ha merecido hasta hoy la menor atención crítica.

#### **Vilas antes de Vilas: la reescritura de una ‘voz en construcción’**

En su volumen de poesía reunida hasta el año 2010, *Amor*, Manuel Vilas se refiere a esa lenta maduración de su voz poética y despacha la muestra de sus libros iniciales con diecinueve composiciones, congregadas bajo el título genérico de ‘Primeros poemas (1988-1998)’, que contienen según sus palabras su ‘pequeña evolución’ (2010a: 9). El poeta evoca esta década de su trayectoria, en la que se publican sus libros *Osario de los tristes* (1988), *El rumor de las llamas* (1990), *El mal gobierno* (1993) y *Las arenas de Libia* (1998), como ‘lejanos años de tanteos en que casi no me reconozco’ (9), pero no menciona siquiera *El sauce, opera prima* escrita con 17 años y publicada en 1982. Sí lo hace en la posterior edición de su *Poesía completa*, un nuevo volumen en el que sugiere haber superado sus antiguos ‘problemas para asumir los libros que escribí cuando era demasiado joven’ (2016: 7). Sin embargo, el corpus reunido en este más nutrido compendio desmiente con toda rotundidad que haya ‘llegado el momento de poner en las manos del lector no una antología sino mi poesía completa’ (7). Conviene extremar las cautelas ante este y otros asertos que, sin duda, dibujan una imagen del autor Manuel Vilas que no se compadece con su verdadero desarrollo e inducen a forjarse una idea harto imprecisa del mencionado y costoso proceso de formación.

Es cierto que *El sauce* ya obtiene representación en esta nueva entrega en la que Vilas se muestra más indulgente con su primera época; ahora bien, leer que sus páginas se abren ‘con un poema que resume ese libro de 1980’ (2016: 8) no permite imaginar la realidad de lo que Vilas presenta. Se trata de cuatro secuencias de versos, sin título pero

debidamente numeradas, que invitan al lector a suponer que constituyen una selección de fragmentos de un poema-libro. Sin embargo, quien logre acercarse a este volumen casi inencontrable hallará un largo poema en tres tiempos —‘Poema del sauce’, ‘Poesía del sauce’ y ‘Recuerdo del sauce’— desplegado a lo largo de 45 páginas, sometidas en su versión actual a un severo trabajo de reescritura que procede esencialmente por condensación y poda. Esto es, el nuevo poema ‘que resume’ el libro en unas escuetas cinco páginas no ofrece una muestra abreviada, sino que elabora *otro* libro a partir de una escogida selección de versos, sintagmas o palabras que el poeta reordena y, en casos, altera conforme a un criterio que desdeña cualquier vocación de fidelidad al original. Una recreación que recorta de tal modo *El sauce* primigenio acierta a conservar el espíritu, pero atenúa el inflamado verbalismo romántico que preside el poemario en aras de una economía retórica orientada a diluir la evidencia enunciativa tanto como la efusión patética, a la vez que reemplaza el registro más culto, aseado o ‘poético’ por una expresión más natural.

La deformación que padece *El sauce* en esta supuesta *Poesía completa* sigue mostrando a un Vilas poco dispuesto a asumir una creación juvenil que no deja de causar incomodidad al autor. No podía ser de otra manera: tras este libro candorosamente firmado por un Manuel Vilas Vidal que aún no medita la fabricación de su marca, se esconde un joven ‘que trata de encontrar a toda costa unas ideas personales y una forma de expresión poética propia’ —según reza la presentación de la solapa (1982 s. f.)— que aún va a tardar en conquistar; de hecho, el ‘mundo poético tremendamente recreado’ en aquellas páginas se halla muy lejos de ofrecer al lector, como desea el Vilas maduro, ‘un retrato de la España en que viví’ (2016: 8).

Y tampoco en los cuatro libros siguientes deja de reconocer el autor un ‘perezoso aprendizaje’ (2016: 8), pese a que el ‘proceso de reconciliación’ (8) con su poesía juvenil en el que dice hallarse lo invite a incrementar significativamente el corpus de ‘Primeros poemas (1988-1998)’ recogido en *Amor*. Con todo, la reescritura a la que somete los textos todavía falsea su desarrollo poético y cuestiona el deseo de ofrecer ‘una idea más cabal de todo cuanto fui’ (8-9), aunque las dimensiones de la cirugía se vayan reduciendo con la cronología de los libros. En las ocho composiciones de *Osario de los tristes* que ahora recoge, las intervenciones son todavía más que notables. Por no ir más allá del primer poema, ‘La luna’, este no conserva sino el título de un texto ahora completamente otro, que sorprende con la incorporación de motivos inconfundiblemente propios del nuevo Manuel Vilas, como aquellos que subrayan su pasión por los automóviles —‘la

belleza rápida como un deportivo negro' (2016: 35)<sup>1</sup>—. En las traslaciones más reconocibles, los cambios en su mayoría obedecen a incitaciones entrevistadas en la reescritura de *El sauce* (búsqueda de la contención elocutiva, atenuación del dramatismo, simplificación de la dicción en aras de la comunicabilidad y propensión a la familiaridad coloquial), a las que habrá que añadir, en el plano métrico, una tendencia a la ordenación en estrofas de los poemas originalmente dispuestos en versos corridos, así como a la alteración de la partición versal según una pauta que propende a lo breve, y a una más natural distribución de la materia lingüística que acompasa los metros a las unidades sintácticas.

Tales variaciones serán una constante en la reescritura de los tres libros ulteriores que aún preceden a *El cielo*, en los que se reduce sensiblemente la seria alteración a la que Vilas somete los textos rescatados de *Osario de los tristes*. En los cuatro poemas de *El rumor de las llamas* y en los nueve de *El mal gobierno* incorporados a la *Poesía completa*, los cambios —ya de menor entidad— rara vez afectan al sentido general del texto y son congruentes con el estilo y retórica propios del Vilas maduro. Y, en cuanto a las piezas reeditadas de *Las arenas de Libia* (23 poemas), se consolida en ellas la tendencia a las correcciones que solo excepcionalmente modifican su índole profunda, aunque no dejen de depararnos alguna sorpresa: mientras 'Desdén del cielo' no tiene más parecido con el texto primigenio que su sintagma rotulador, 'En un gran silencio', originariamente titulado 'San Mateo de la Luz', queda reducido a las dos últimas estrofas —muy modificadas— de su primera versión. Por lo demás, al tiempo que se aparta del lenguaje convencionalmente poético en busca de la palabra 'horizontal' (Vilas 2010b: 172), el poeta que aspira a toda costa a conectar con los lectores aclara algunas referencias culturales y agrega pasajes de nueva factura que imprimen al texto el color inequívoco del Vilas de hoy: 'donde su virginal culo ilumina la tapicería / de un Ford Fiesta L de segunda mano' (87) no se leía, en efecto, en la primera versión de 'Ford Fiesta L'. Se trata, en suma, y sin perjuicio de algunas alteraciones que obedecen a un prurito de corrección estilística o aspiran a limar torpezas métricas, de variantes que reescriben los versos conforme a pautas más acordes a la nueva 'marca Vilas' acuñada por el poeta.

Aunque, en sus palabras previas a la *Poesía completa*, Vilas se refiere sin distinguos a los textos amparados bajo el rótulo de 'Primeros poemas (1988-1998)', como si todos estuvieran impregnados por igual de ese neto aliento romántico en el que no se reconoce,

---

<sup>1</sup> Citaremos siempre los versos de Vilas por esta edición de *Poesía completa*, consignando, en lo sucesivo, únicamente el número de página.

el hecho es que tanto los rigores de la selección como de la propia reescritura hablan por sí solos del distinto grado de extrañamiento que provocan en su autor. Los libros menos representados, *Osario de los tristes* y *El rumor de las llamas*, ostentan un tono neorromántico en plena consonancia con la edad adolescente, que Vilas trata de aliviar en vano, y prestan voz a un sujeto ‘de biografía torturada [...] y una poderosa atracción hacia lo absoluto’, congruente con ‘una selección léxica de tendencia abstracta’ (Cilleruelo 2005: 15) muy alejada del Vilas posterior. En cambio, *El mal gobierno* y *Las arenas de Libia* son libros de transición donde la inflamación romántica y el tono elegíaco se han reducido drásticamente en aras de una rebeldía desasosegada, los acentos coloquiales o prosaicos y los desplantes desmitificadores. De hecho, es solo en algunas de estas composiciones donde acertamos a apreciar un «tono de desafío y arrojo y rencor» que el poeta considera oportuno salvar (2016: 9). El *ethos* provocador de alcances políticos que, como enseguida ha de verse, consolida la obra de Vilas a partir de *El cielo* ya apunta tímidamente en poemas como ‘Independencia’, ‘Hölderlin’, ‘Londres’, ‘La tumba de Jim Morrison en París’ o ‘Fantasía’, de *El mal gobierno*, junto a muchos más de *Las arenas de Libia*, que no por otra razón se reproducen en el nuevo compendio tal y como se publicaron en su día.

El fenómeno de auto-configuración (pero también de *re*-configuración) de la voz autorial se ha ido encaminando hacia un ‘proceso de despojamiento, de liberación de las ataduras genéricas, formales, sociales o personales que marcan el decoro, la preceptiva genérica, las leyes consuetudinarias de lo social’ (Gutiérrez Valencia 2014: 17); y Vilas ha comenzado, siquiera inconscientemente, a ‘escribir la poesía que [su] vida estaba creando’ para dejar de escribir ‘la poesía que crearon otras vidas que no eran la [suya]’ (2010a: 7). Cuando el autor adquiera plena conciencia de que esto está sucediendo se empleará en la obstinada tarea de afirmación de la ‘marca Vilas’.

### **‘Escribir en Vilas’: una marca registrada**

Aunque podemos convenir, con Gutiérrez Valencia, que ‘no es fácil delimitar cuándo Vilas comenzó a ser VILAS’ (2014: 14), ya que la transformación de su voz no se produjo sin haber conocido el periodo de transición que acaba de glosarse, el hecho es que el poeta fecha de forma precisa el momento en el que toma conciencia de su nueva personalidad literaria y se aplica con celo a cincelarla: ‘comencé a escribir en Vilas en 1998’ (2010a: 7). Y tal vez no haya indicio más inequívoco de que fue, efectivamente, por entonces cuando cristalizó esta ‘obra con marca registrada’ (14) que el hecho de que solo a partir

de *El cielo* se resuelva el autor a entregarnos su poesía sin correcciones ni recortes, tal y como él mismo anuncia en sus «Palabras para *Amor*» y como volverá a suceder cuando se reúna en el volumen de 2016.

Precisamente el citado prefacio, y también el que acompaña a la edición de la *Poesía completa*, constituyen espacios privilegiados para apreciar cómo Vilas desea intervenir en la configuración de una imagen de autor que en modo alguno le resulta indiferente. Y es que estos lugares en los que ‘el signatario del libro está autorizado a hacer uso de la palabra en su propio nombre’ (Amossy 2014: 70) son intensamente aprovechados por el poeta para elaborar un *ethos* creador que ya no podrá disociarse del que emerge en el corpus de ficción, condicionado a partir de entonces por esta construcción peritextual que pasa a formar parte del ‘caleidoscopio de imágenes que se construyen en torno a su nombre’ (70). No por azar, en uno y otro texto se contiene el conjunto de directrices de la poética de Vilas más reiteradamente predicadas por el autor. Resumamos: la figura autorial que emana de ‘Palabras para amor’ es la de un sujeto bienhumorado y vitalista, ‘enamorado’ (2010a: 7) como le gusta decir (invocando una categoría a la que habrá que regresar), que vincula la configuración de su voz más personal al desprecio de la poesía como institución o tradición sacrosanta, frente a la que opone un indeclinable deseo de libertad que se resuelve en una heterodoxa celebración desentendida de recetas morales. Tales rasgos configuran un *ethos* en estricta convergencia con el que flota en la misma superficie del discurso ficcional, a los que Vilas agrega otros que no han conquistado el consenso de los agentes que colaboran en la creación de su imagen y en cuyo afianzamiento se emplea para modificar en la dirección deseada su posición en el campo: así se perfila como un poeta político, ‘entregado’ al ‘desenmascaramiento de la realidad [...] de estos primeros años del siglo XXI’ (8), pero no a la manera convencional y previsible en nuestro tiempo, sino poniendo en curso una energía rebelde y libérrima —lo que Vilas llama ‘amor’ (9)— que, con algún eco de la agitación surrealista, atenta contra el estatuido orden moral: ‘Necesitamos reírnos. Necesitamos más libertad. Necesitamos rebelión y más dinero para financiarla. Creo que no he escrito una poesía pequeño-burguesa [...]. No he contribuido al orden moral de este mundo’ (10-11).

La estabilidad a lo largo de los años de este extravagante *ethos* autorial es corroborada por el hecho de que las ‘Palabras para *Amor*’ se reediten como parte del volumen de *Poesía completa* publicado seis años después. En cuanto a las nuevas ‘palabras’ para esta edición, igualmente presididas por una tonalidad lúdica que va a



consolidarse como otro de los pilares del *ethos* vilasiano y una de las claves de su éxito, inciden en algunos ingredientes que apuntalan y completan la voz autorial perfilada en *Amor*. Y, mientras vuelve a postularse el vitalismo como estímulo central de la poesía (‘Aquí manda la vida’), pero también su razón ‘política’ (2016: 11), el discurso declara, tal vez como principal novedad, la firme voluntad de ‘hacer algo al respecto’ (14) de la percepción por los lectores de la inutilidad de la poesía, de conferirle gravidez y rescatarla de su endémica mendicidad; para concluir con un ‘grito de guerra’ que de nuevo subraya la insubordinación proverbial del autor: ‘poetas miserables de la tierra, alzaos en armas’ (18).

Por supuesto, los postulados y rasgos aquí condensados habían comenzado a elaborarse y difundirse mucho antes —al tiempo que se forjaba la nueva voz de Vilas y este adquiriría notoriedad en el campo— de forma asistemática y dispersa en distintas clases de epitextos, de los artículos o ensayos de autopoética a las encuestas y entrevistas, sin que dejase de acompañar la metaescritura lírica, como se aprecia en estos versos reveladores del giro poético de un autor que ha abandonado el cultivo de la Poesía:

*Dejé de escribir poesía porque decidí vivir poéticamente  
y porque me aburría, [...] y la poesía me parecía  
una cosa triste porque nada tenía que ver con mi vida. (233)*

Las páginas que siguen se esforzarán en aprehender los principales y más singularizadores —a la par que provocadores y polémicos— componentes de este giro que acaba por configurar el inestable ‘*ethos* o imagen verbal’ (Amossy 2014: 75) que el locutor Manuel Vilas construye de sí, y que encauzarán su proyecto poético en dos vertientes indisociables relativas a la estética tanto como a la ideología. Y es que, al igual que Gabriel Celaya, este escritor político y ‘jacobino’ (Vilas 2011: 176-77) se halla convencido de que no hay modo de ‘romper el sistema’ sin ‘romper el idioma’ (Celaya 1969: 57) o, cuando menos, el lenguaje de la Palabra Poética.

#### *Contra el mito de la Palabra Poética*

Dos años después de la publicación de *El cielo*, acta fundacional de la ‘marca Vilas’, el poeta respondía a una encuesta de la revista *Ínsula* destinada a pulsar ‘Los compromisos de la poesía’ con unas palabras que ilustraban la impecable coherencia entre sus premisas teóricas y su nueva praxis lírica. Por un lado, ya anticipaba la urgencia de que la poesía

recuperase su condición de ‘realidad literaria significativa’, hecho solo posible en la medida en que acertase a acoger una ‘representación de la vida [...] y de la realidad que nos contiene’ (VV. AA. 2002: 29-30); por otro lado, al defender la labor crítica del género, advertía que esta se realiza en el ámbito del lenguaje tanto como en el de la ideología, lo que le conducía a impugnar el ‘conservadurismo estético, y por tanto, moral’ de la poesía española (30). Y, en consecuencia, establecía dos condiciones para que la poesía cumpliera con su deseable función crítica: ‘la mera narración [...] del mundo en que vivimos’ y la elaboración de un discurso despojado de ‘chatarra literaria’ (30), léase de una retórica demasiado atendida a lo convencionalmente poético.

El proyecto de escritura inaugurado con *El cielo*, y el *ethos* discursivo que allí se comunica, se avienen con rigor a estos fundamentos. El sujeto que se alza con la enunciación del discurso se resuelve a abandonar su envoltura esencialista para ‘bajar a la calle’ y a la materialidad de la existencia, asumida como único horizonte tras la desposesión de los antiguos absolutos y celebrada sin cesiones a cualquier prescriptivismo moral o estético. Por un lado, la clarividencia nihilista del *outsider* bienhumorado que profiere los versos desemboca en el cínico abandono a la seducción del hedonismo, aunque la sublimación reiterada de los placeres carnales no tarde en desvelar su corolario crítico; por otro lado, la confusión de géneros, estilos y registros revela la ambición de libertad intensamente practicada por un escritor total que ha confesado su atracción por el mestizaje y la aventura (Iravedra 2016: 690). Tal libertad tiende a concretarse desde este mismo libro en un discurso donde la ilusión oral y la entonación prosaica no son ajenas a los destellos líricos, y cuya facundia vitalista precisa para decirse el cauce del versolibrismo, cuando no toma la forma del poema en prosa, tan adecuada a la espontaneidad expresiva que exige la propuesta y a la utilización de un lenguaje antipoético (691-92) y ‘sin prestigio vertical’ (Vilas 2010b: 172).

Rescatamos el sintagma citado de una sugestiva reflexión sobre este género híbrido altamente indicativa de las aspiraciones de la ruptura vilasiana con el figurativismo más convencional. En un ensayo titulado ‘El agente doble (sobre el poema en prosa)’, Manuel Vilas despliega la defensa de una formulación retórica indesligable de toda una concepción poética. Esta proviene de un confesado sentimiento de fascinación por la realidad, entendiendo por tal la realidad colectiva o histórica, que se convierte de hecho en la brújula que gobierna la política poética del autor. Realidad histórica por cuanto Vilas contesta el ‘mito’ de la subjetividad romántica (2010b: 175) o, con palabras de Ángel González, de ese ‘yo ideal [...] encerrado en los insalvables límites de la piel de cada

uno' que, en realidad, 'no existe' (1968: 343-44). Precisamente con ello se relaciona la predilección por la 'horizontalidad' del poema en prosa, toda vez que, a juicio de Vilas, este desautomatiza la 'percepción de la lírica como lugar de la subjetividad', mientras el poema tradicional se construye en torno a la idea de la condición 'real, consistente, incuestionable' de la subjetividad del poeta (2010b: 167) y conspira contra 'una representación dinámica de la realidad de la Historia' (168).

Ni que decir tiene que el poeta establece una correlación caprichosa entre objetividad y poema en prosa que no encuentra asideros en la historia del género. Pero lo que aquí nos importa es el hecho de que, implícitamente, Vilas abraza la idea de la dimensión histórica de los sentimientos propugnada por Antonio Machado y que, como acertó a ver el grupo de 'La otra sentimentalidad', conduce a una concepción del yo como una instancia *hecha de* Historia y conformada por los 'valores en boga', esto es: por un inconsciente ideológico del que los sentimientos no son sino 'resonancias cordiales' (Machado 1989: 1784). Más aún: el poeta demuestra una fundamental convergencia con los planteamientos de Juan Carlos Rodríguez, que no cabe pensar que pudiera desconocer a la luz de su procedencia y formación<sup>2</sup> y a quien, en cambio, no cita (¿en aras, tal vez, de la creación de una imagen de autor que apuesta por diferenciarse de los discursos vigentes como estrategia de posicionamiento en el campo?). Como sea, en el lenguaje de Rodríguez, lo que Vilas combate es 'la ideología' o 'el mito de la Palabra Poética' (Rodríguez 1999: 155-56), es decir, la creencia en una Poesía con mayúscula o la consideración del género como una forma trascendental y pura, que excluye de su *en sí* cualquier elemento susceptible de manchar esa esencia incontaminada y, por tanto, la realidad espuria de la Historia. Frente a tal 'ideología de la escritura', entendida como espontánea 'expresión directa del espíritu de su autor' (154), Rodríguez y Vilas conciben la poesía como una 'palabra [...] nunca inocente' y 'siempre ideológica' (Rodríguez 1999: 156) —ya que 'la pulsión ideológica es definitiva y lo determina todo' (Vilas 2010b: 168)— y, desde un horizonte materialista, abogan por una 'palabra histórica' como 'posibilidad [...] de acabar con la trascendentalidad poética' y desvelar las relaciones invisibles que nos constituyen (Rodríguez 1999: 270) u ofrecer la deseable representación dinámica de nuestra radical historicidad (Vilas 2010b: 168).

La 'anatomía visual' del poema —horizontal o vertical— con la que juega Vilas en 'El agente doble' (2010b: 169) acaba por convertirse en el metadiscurso del autor en una

---

<sup>2</sup> Nos referimos a las aulas de la Facultad de Letras de la Universidad de Zaragoza y a algunos magisterios, como el de José-Carlos Mainer, bien atentos a las determinaciones históricas de la creación literaria.

metáfora que separa el mito de la Palabra Poética de la palabra de la Historia. Insistimos: caprichosamente, y no en vano él mismo cultiva ambas fórmulas líricas. Pero el hecho es que la imagen de este ‘agente doble’ (un ‘turista lírico en los campos de concentración de la prosa’ [176]) le sirve para propugnar la clase de poesía que prefiere, siempre contraria al esencialismo de la Poesía con mayúscula. De tal modo que la horizontalidad no solo representa en su particular vocabulario la virtualidad para encarnar la ‘sustantividad histórica’ (173) o ‘el mundo objetivo’, frente a ‘una subjetividad que sólo existe como superstición’ y que aleja a la poesía de la gente (172); además, acoge mejor una determinación crítica incompatible con la idea de la literatura como lenitivo, asegurada sin embargo por la ‘ficción esteticista’ de la verticalidad (172); y, por supuesto, afecta a una selección léxica abierta al prosaísmo, a la injerencia de la palabra vulgar y cotidiana, asimismo percibida por la ideología de la Palabra Poética como una agresión a la belleza pura de ese lenguaje esencial. No puede resultar más expresivo a este respecto el pasaje metadiscursivo que a continuación reproducimos, representación (vertical) de un diálogo en que se confrontan —diferenciados tipográficamente— dos ideales retóricos en pugna:

*La desesperación, la gran desesperación, más poderosa que el amor y la muerte,  
la desesperación, llena de música, de agua envenenada,  
de vino corrompido,  
la desesperación y la lujuria y las ilusiones y la fiebre y la maldad.  
¿Qué es toda esa mierda de palabras antiguas, no sabes otras palabras?  
¿vino corrompido, eso se te ocurre? ¿es este tu don poético?  
¿las palabras viejas, hediondas, marchitas, has dicho ‘marchitas’  
cómo puedes ser tan cursi?  
Cómo he amado la poesía.  
Cómo la he odiado por no estar conmigo ahora. (261)*

En rigor, la abundante producción vertical de Manuel Vilas se halla saturada de los rasgos que el mismo poeta atribuye a la horizontalidad, a sabiendas de que no son privativos de esta y constituyen más bien una forma de oposición al trascendentalismo poético, al tiempo que desvelan el propósito de sacar a la poesía de ese ‘no-lugar’ indiferente a los lectores representado (a modo de metafórica licencia) por el artificio de la verticalidad (2010b: 172-73) o, más exactamente, de la Palabra Poética. En prosa o en verso, pero en radical disenso de aquella distinción entre poesía y literatura

postulada por los puros de los años veinte, Vilas lucha precisamente por que ‘la poesía [vuelva] a ser literatura, [...] y no formalización abstracta, y no arte con una normativa de otro tiempo, y no arqueología estética’ (175). Si ‘la literatura va en AVE y la poesía sigue yendo en Talgo’, es preciso encarar ‘una reconversión industrial de la poesía’ (172) para situarla en los raíles del presente.

Dinamitar el *en sí* de la Poesía y hacer saltar las costuras de las más tradicionales convenciones del lenguaje poético, esto es, desautomatizarlo, sacarlo de la ‘institución literaria’ (Carrión 2008: 9) es, en suma, la tarea que Vilas se propone a partir de *El cielo*, a sabiendas de que no hay rebelión posible sin rebeldía lingüística y estética. De ahí que, como propone Bagué Quílez, ‘este *flâneur* posmoderno no solo bus[que] otra manera de mirar la realidad, sino que reivindi[que] un modo distinto de contarla’ (2013: 483). La dicción se pone al servicio de la intención y es el resultado de una esforzada búsqueda poética orientada a iluminar, afirmar, cuestionar o denunciar la realidad —esa realidad que fascina al autor—, sostenida sobre la idea de estirpe celayesca de que la revolución artística debe comenzar en el terreno del discurso. No hay duda de que el *ethos* político de Manuel Vilas, además de una ética, encierra una estética y afecta decisivamente a los modos de pensar un lenguaje literario que se quiere cargado de futuro.

### *Contra el orden moral de este mundo*

Manuel Vilas no solo ha aprovechado el escenario de los prólogos, sino también el de las entrevistas, artículos y notas de autopoética para invocar la condición política de su escritura, tal vez porque no ha sido poco debatida su militancia crítica (Mora 2006; Calles 2011: 230 y 622-636; López-Vega 2012) y, en consecuencia, se ha visto impelido a intervenir en la constelación de discursos que giran en torno a su nombre con el afán de corregir la imagen de autor que en este punto forjan sus comentaristas y aun los mismos lectores de sus poemas (Amossy 2014: 70).

El cuestionamiento de la ambición denunciadora de la realidad de nuestro tiempo que Vilas apuntaba en uno de sus prólogos como rasgo capital de la ‘marca Vilas’ (2010a: 8) hay que atribuirlo a la urdimbre espiritual de una escritura construida ambiguamente a partir de un desconcertante maridaje de posicionamientos discursivos —entre la celebración y la denuncia, la rebeldía y el cinismo, el envilecimiento y la piedad— que conspira contra cualquier proyección estable de la realidad y del sujeto que la enuncia (Iravedra 2014: 34). Ello obedece, en rigor, a la decidida puesta en curso de una libertad irrenunciable —‘el deseo de escribir de la forma más libre que me sea dado imaginar’

(Vilas 2010a: 7-8)— que, emparentada con el vitalismo nietzscheano, busca la provocación y el quebrantamiento de la disciplina dominante y constituye la manera vilasiana de replicar la alienación de nuestro ser social: ‘Mis libros crean alegorías que buscan desenmascarar cualquier tipo de alienación. Debe de ser que mi literatura busca la exaltación de la libertad humana y busca decir nuestras esclavitudes’ (2014: 172). Contra esas esclavitudes erige Vilas una omnicomprendensiva declaración de ‘amor’ —una forma de exaltación o plenitud (2010a: 9)— concebida como ‘una lucha a muerte contra los hipócritas’ (10) que, por ello, no tiene empacho en contravenir las consensuadas categorías de lo correcto para proferir un himno a la materialidad de la vida, ‘ahornado en el espíritu de contradicción’ (Bagué Quílez 2013: 485) y que —sin atender a constricciones morales— combina los mitos de la cultura posmoderna con su generoso abanico de lacras. Sin embargo, es precisamente la exagerada complacencia en el goce de lo mundano lo que plantea a parte de la crítica ‘el problema de considerar si la íntima asociación del personaje con las reglas del consumo ultraliberal responde a un deseo de crítica o a un modo de encarar el hedonismo’ (Mora 2006: 75). Así razona Vicente Luis Mora a propósito de *Resurrección* (2005):

No queda demasiado claro [...] cuál es la postura real ante el exceso de consumo, lo cual compromete en cierta forma la visión general del poemario. En principio, su presencia sometida a cierto exceso, como cuando se dice que MacDonald’s podría subsanar el hambre del mundo al ofrecer carne por tres euros, podría inclinarnos a pensar que la percepción es corrosiva. Pero, por lo general, el personaje central se ajusta perfectamente al consumista ubicuo descrito en los ensayos de Zygmunt Bauman, sin que haya una visión exterior o de una voz distinta al monologista que denuncie ese estatus. (75)

Y es que, en efecto, el propio Vilas deliberadamente juega a la ambigüedad en unos textos ‘hinchidos de significados inestables, huidizos, de gran fertilidad semiótica’ (Gutiérrez Valencia 2014: 14), fruto de una empeñada resistencia al adoctrinamiento moralista solidario con la *doxa* que pretende dinamitar. Sin embargo, bajo esa exaltación gozosa trasparece una fértil mirada crítica, que indaga en los iconos del consumo socavando las premisas de la sociedad que los alienta. Al cabo, y como ha visto Bagué Quílez, esta poesía ‘anuenta con los artificios posmodernos, no comulga con su corolario moral’ (2010: 54). De ahí que el enamorado himno al dinero, a los coches, a la

prostitución o a los McDonald's se halle atravesado por un corrosivo sesgo humorístico y frívolo que promueve la sátira del orden —ético y estético— del mundo actual. Tal vez nadie lo haya explicado mejor que el propio Vilas:

La literatura que a mí me interesa es social y políticamente disolvente, pero también he de decir que la literatura que a mí me interesa debe integrarse y acomodarse en la realidad con la intención de competir con las disciplinas que están modificando nuestra percepción del mundo. Es una literatura que podríamos llamar 'Caballo de Troya'. Se mete en el aparato y desde allí lo dinamita. (2014: 144)

Son muchos los poemas que ilustran este *modus operandi*. Sin ir más lejos, 'MacDonald's', uno de los textos más emblemáticos del corpus vilasiano, esconde bajo la celebración del 'restaurante comunista' que sacia el hambre de los parias del mundo la sátira de un modelo de consumo extendido al universo entero por el capitalismo salvaje de los Estados Unidos. Junto a la oblicua denuncia, alberga el poema una entrevista ilusión en la rebelión de los desheredados que reedita tímidamente la vieja proclamación del *principio esperanza* propia de la clásica literatura revolucionaria: porque 'de los hambrientos son las guillotinas del futuro' (116), como se dice en otro lugar, 'algo importante está sucediendo / en este subterráneo de MacDonald's' y, 'si Lenin volviera, MacDonald's sería el sitio' (183). Y, sobre todo, late en el texto un sentimiento de identificación solidaria y un compasivo ejercicio dignificador de los de abajo, reunidos no por azar 'en el piso subterráneo' del 'mejor restaurante del mundo', que deja pocas dudas sobre la postura de la voz autorial:

El niño está solo, no bebe,  
no le llega para la CocaCola, sólo patatas.  
Sólo patatas, sólo patatas, esa desgracia,  
esa soledad idéntica a la mía,  
[...]  
y está sentado, quieto,  
en su trono, la negritud y el niño,  
en el trono, allá, allá, en ese trono radiante. (181)

En el canto encendido a los bienes de consumo que atraviesa el discurso poético de Vilas adquieren una presencia muy llamativa los coches, centrales en su narración de la historia reciente. Y el elogio funerario del vehículo de matrícula ‘HU-4091-L’ ilustra a las claras esta clase de estrategia. Por un lado, el sujeto se integra en la realidad de la pasión consumista, ‘se mete en el aparato’ para subrayar mediante el irónico dramatismo de la elegía privada, que llora al compañero de andanzas del hablante lírico, el estigma materialista de la cultura del consumo. Por otro lado, la confrontación de la humana dignidad de que se inviste al vehículo con ‘la miseria de España’ que lo sentencia al desguace promueve la sátira del conformismo y la alienación de ‘la clase media’ española, poniendo de camino en solfa la moral hipócrita de un materialismo que elude nombrar las bajas pasiones pecuniarias:

Adiós, hermano mío, la grúa fúnebre te conduce  
al infierno del desguace.  
Majestuoso, vas hacia la destrucción subido  
en una grúa roja,  
como si fueses  
Luis XVI camino de la guillotina,  
[...]  
Perdona que te humille haciendo recaer  
sobre tu hermosa tapicería,  
sobre tus ruedas, manguitos  
y válvulas que han gloriosamente ardido,  
la miseria de España:  
el plan Prever, 400 euros sociales  
(¿os molesta que hable de dinero o de tan poco dinero?),  
para la clase media,  
que ama la limosna. (291-93)

El humor que preside estos y otros poemas de Vilas, un humor que ‘es amor, también’ en el sentido que Vilas otorga a esta categoría (‘una forma de luchar contra la alienación’), se constituye en un componente fundamental del *ethos* vilasiano y, en la medida en que su carácter transgresor y ambivalente ‘cuestiona la autoridad’ y ‘nos hace más libre’ (Vilas en Rocamora 2012), en la medida en que socava el *statu quo*, cuenta



con una potencia disolvente que incorpora de nuevo una consciente dimensión política (cfr. Gutiérrez Valencia 2015). Ahora bien, este ‘humor de calado político y filosófico’ que se mira en el del mismísimo Cervantes (Vilas en Díaz Caviedes 2014) se conjuga a menudo con la afilada ironía o el despiadado sarcasmo para desmontar la cínica afirmación de la cultura blanda de la facilidad y del ocio y el canto exultante a la futilidad posmoderna. Tal es el procedimiento ensayado en ‘España’, demoledora caricatura de una patria anodina que ‘ha quemado las naves del progreso en el “fuego” fatuo del consumo reinante, para encarnar un preciso diagnóstico de las nuevas sociedades de *la era del vacío*’ (Iravedra 2014: 36):

No queremos un coche barato, queremos un Mercedes 600, ¿te enteras ya? [...] Por eso nos hemos hecho absolutamente modernos. Sólo los antiguos aún hablan de la pobreza, del sacrificio, del trabajo, del fútbol, de la redención, de madrugar todos los días, de ir a votar para que alguien haga posible el gran milagro de que puedas seguir madrugando todos los días. Hemos progresado filosóficamente. [...] Sólo la riqueza extrema y el ocio metafísico hacen interesante este mundo. Disfruta este enorme paraíso, este mar, este calor español. (213)

La ironía que atraviesa el discurso acoge inequívocamente el pensamiento del autor y desmiente, por ello, la ausencia de esa voz exterior y distinta a la del hablante que Mora reclamaba en aras de la estabilidad semiótica. Es más, no falta en los libros de Vilas la expresión de un compromiso enunciado sin circunloquios, donde la emoción compasiva se impone al falso cinismo de la celebración de la trivialidad: sucede en poemas como ‘Camareras’ (214), ‘Las manos de las cajeras’ (184-85) o ‘Mujeres’ (191), donde la circunspección y el seco dramatismo con que son abordados el lugar social de la mujer y la violencia machista elevan tal vez la más descarnada denuncia de las que puedan registrarse en el corpus vilasiano. Por supuesto, no es este el tono que prevalece en la escritura de Vilas, más proclive a la elaboración de ambigüedades que a los mensajes de dirección única; sin embargo, la insistencia en el acompañamiento de los débiles que hallamos en estos y muchos otros textos sí constituye una marca indiscutible de su *ethos* autorial, determinante para descodificar las claves de esta heterodoxa reedición del compromiso que instituye su poesía. No es azaroso que el protagonista de los versos del poeta se autorrepresente como un sujeto de clase baja que, como advierte Alarcón Sierra, ‘se encuentra y dialoga con seres marginados y explotados’ (2012: 38) y con ellos se

identifica ('yo también soy un fulano negro, un chino, un gitano seco' [125]), y aun despliega su fraternidad universal convertido en un Cristo (o en un Lenin) redivivo que recorre la ciudad socorriendo a sus semejantes (347-48). Todo ello es indesligable de la configuración de una imagen de autor asociada a un sujeto empírico de extracción social humilde, tal y como ilustran reiteradamente los ya citados prólogos ('Era un estudiante pobre' [2010a: 9]; 'era pobre y [...] sigo siendo pobre' [2016: 9]) y no pocos artículos en los que afirma la conciencia de clase —'del proletariado vengo' (2014: 169)— de un escritor que 'sigue llevando dentro la ferocidad de la pobreza y de la humillación' (170). Este componente, directamente conectado con la dimensión política de su obra, le impele a escribir desde una posición de clase e imprime a su poesía una perspectiva muy alejada de la de aquellos 'señoritos de nacimiento' que fueron 'por mala conciencia escritores / de poesía social' (Gil de Biedma 1982: 78) y no pudieron cultivarla sino con alguna impostación. En cambio, el *ethos* discursivo de la poesía de Vilas resulta congruente con la postura que nuestro autor viene dibujando para situarse en el campo: se trata de 'escribir con ferocidad, con libertad absoluta; resultar incómodo, y escribir con conciencia de clase' (Consuegra 2012).

Al cabo, Vilas no se ha desasido del ADN romántico que con otros efectos nutrió su aprendizaje lírico y, de hecho, según confiesa en otro lugar, dos son las 'razones románticas' por las que toma la palabra: '1. Por Amor. 2. Para acabar con el orden establecido en la medida de mis posibilidades jacobinas, revolucionarias y guerrilleras' (2011: 176). Dos razones que acaban siendo la misma si —como sabemos— 'el rabioso amor' (Vilas 2014: 172) o la 'mala hostia enamorada' (Vilas 2011: 176) es uno de los principales instrumentos vilasianos de contestación del mundo. Y el poeta termina de modelar ese *ethos* político y antisistema con unas palabras que vale la pena rescatar: 'Mi literatura es una conspiración contra la historia, contra la autoridad, contra el orden y contra todo lo que se me va ocurriendo mientras escribo. Necesito creer que mientras escribo estoy conspirando' (177).

Esa ilusión conspiratoria —y regresamos al comienzo— contiene las claves que promueven su discurso más polémico e irreverente, más desconcertante y provocador. Por ella 'escribir en Vilas' significa emanciparse de premisas morales para articular un alegato paradójico proferido por un personaje tan piadoso y compasivo como amoral y envilecido, entregado su artífice a la 'obligación histórica' de 'asustar a la gente' (Vilas 2010a: 10). De ahí que la mirada fraternal a las mujeres y a los débiles no sea incompatible con el machismo impenitente, la apología de la violencia, el prejuicio racista, la

conciencia insolidaria o la complacida exhibición de la mezquindad: ‘Me gusta el hedor moral de este maravilloso mundo’ (239). Ni, por supuesto, con una autorrepresentación del sujeto poeta situada en las antípodas de la imagen mesiánica del poeta social:

*¿Qué has hecho tú por mejorar el mundo? Yo te lo diré ‘nada,  
has hecho nada’. Cuanto peor es el mundo mejor es mi poesía.  
Me gusta que el mundo sea así, la casa del terror y del pecado. (275)*

Este sujeto que no tiene empacho en empuñar la bandera de la incorrección y de la irreverencia se halla a punto de sabotear a cada paso una lectura en clave ética de su indagación histórica. Aunque lo que resulta de hecho boicoteado son las consignas reduccionistas y las veleidades predicadoras —‘para sermones, lo mejor es ir a misa’ (Vilas 2014: 254)—, como bien supo ver Miguel Espigado en la más clarividente reflexión que a nuestro juicio se ha elaborado sobre las incitaciones que ahorman el *ethos* político del autor:

En el discurso biempensante de la ‘crítica social’ se articula casi siempre un relato donde operan dos roles: por un lado, la víctima, cuyas abyecciones quedan siempre justificadas por las penurias de su vida; y por otro, el observador, escritor o artista, que resulta [...] promocionado a agente del bien gracias a su *obra social*. Pero en *Calor* hay una tendencia manifiesta a desactivar cualquier identificación con algo parecido a esta crítica social [...] a través del envilecimiento de la voz poética, la disolución del maniqueísmo moral, el énfasis en la perversidad y las interferencias entre los bajos instintos y la sentimentalidad cristiana, hasta abortar cualquier posibilidad moralizante. (Espigado 2009: 17)

Este es el límite y la desembocadura última de una poesía que ‘difumina las fronteras entre crítica social y perversidad moral, entre espiritualidad y lascivia, entre la pureza y la basura’ (15), porque lo que se propone a toda costa es eludir las simplificaciones maniqueas, invertir la normalidad del pensamiento, socavar las categorías de la ideología vigente e invitar al lector a ‘repensar lo pensado’ y ‘desaber lo sabido’ (Machado 1989: 2056). He aquí la radicalidad política de esta escritura, que tan enfáticamente reclama el autor aunque, a la postre, su deseo de ‘no [...] contribui[r] al orden moral de este mundo’ deliberadamente comprometa su adscripción a un

compromiso cívico (Iravedra 2014: 34). Y no hay que ver en esta observación cuestionamiento, como alguna vez se ha interpretado (Scarano 2019: 250), de la dimensión crítica de la poesía de Vilas, sino ponderación del meditado designio de introducir la contradicción, de sembrar la ambigüedad precisamente con el fin de rehuir la tentación prescriptiva y el obediente asentimiento a la disciplina pequeño-burguesa que se desea quebrantar. Tal vez, en último término, porque si ‘la exaltación de la vida es [...] el afán más humano y artístico que le cabe a un escritor’, ‘la exaltación de la vida cae más allá de cualquier ideología o de cualquier moral’ (2010b: 174).

### **Otro compromiso es posible (a modo de conclusión)**

A la luz de lo expuesto, hay a nuestro juicio escaso margen para discutir que la escritura de Manuel Vilas, en su dimensión autorreflexiva tanto como ficcional, configura un *ethos* de carácter político, por más que este subvierta los códigos de la lírica social tal y como ha cristalizado en nuestra literatura y apueste por una singular noción de compromiso que aspira a distinguirse de la tradición más reciente. Así formulada, pudiera parecer que dicha aspiración no reviste especificidad alguna, ya que tales códigos han venido siendo contestados, más o menos vigorosamente, por todas aquellas propuestas líricas que en nuestra democracia han mostrado su voluntad de intervención o reflexión sobre las causas públicas. Baste pensar en la distancia sugerida por algunos sintomáticos marbetes — *poesía entrometida* (Fernando Beltrán), *poesía practicable* (Jorge Riechmann), *realismo singular* (Luis García Montero)— con los que los propios autores han bautizado una serie de recetas convergentes en su determinación de involucrarse en los debates colectivos (Iravedra 2018: 244-45). Sin embargo, mientras las reservas de tales autores hacia sus precedentes canónicos sugieren un hiato que no siempre concuerda con su parentesco real (260), el discurso poético de Vilas exhibe su posición excéntrica y su abismo *ethico* respecto del patrón arquetípico. Por ilustrar el contraste con las propuestas citadas, valga apuntar que Jorge Riechmann propugna una ambición transformadora en la que hallan cabida los imperativos movilizados del discurso de la revolución: ‘Dos manos enlazadas / cambian el mundo’ (2011: 473); desde la figuración de un sujeto autorial a la altura de los seres mortales, los versos de Luis García Montero declaran la voluntad de ‘seguir aquí, / [...] al pie de la ciudad / [...] para ver lo que pasa con nosotros’ (2008: 138-39); y Fernando Beltrán se define en ‘Poetas’ como una ‘criatura enamorada. [...] transportando / todo el peso del mundo / a tus espaldas’ (2011: 252). A cambio, ‘la indignación cívica de Vilas resulta ajena a los remedios redentoristas y a los consuelos

solidarios' (Bagué Quílez 2013: 483) tanto como a las consignas del discurso biempensante; y, sin que falte el tono compasivo o la transitividad denunciadora, el poeta ficcionalizado en los versos asume más que a menudo la provocadora encarnación de la mezquindad y el malditismo, contesta la responsabilidad y la nobleza de espíritu atribuidas al escritor por el pensamiento dominante y, promoviendo a cada paso la inestabilidad del sentido, ostenta su rebeldía ante la servidumbre limitante de la *doxa* social como forma principal de combatir la alienación.<sup>3</sup>

Contra lo que cabría tal vez esperar, esta postura excéntrica ha jugado a favor del posicionamiento del autor dentro del campo literario. Aunque es lógico pensar que un escritor tratará de ajustarse al repertorio de representaciones estereotipadas o posturas admitidas que José-Luis Díaz (2007) ha denominado 'escenografías autoriales', pues poner en cuestión los roles disponibles para introducir posturas nuevas tiende a originar el rechazo de los agentes que intervienen en el campo, el caso de Vilas ha sido radicalmente el contrario. El carácter diferenciado de su voz dificulta su adscripción a cualquiera de las celdillas poéticas habilitadas por la crítica, ya que, conscientemente separado de la poesía de la experiencia, no solo introduce distintivos matices que violentan su inserción en el *dirty realism*, una de sus formas de 'ruptura interior' (Villena 1997); sino que esa energía llamada 'amor', que asiente ambiguamente a la filosofía posmoderna, opone también su resistencia a ser asimilada a los modos de revitalización del compromiso que van cobrando cuerpo con el cambio de siglo. Sin embargo, todo ello no es óbice para que la voz desobediente con que nos sorprenden sus libros del nuevo milenio procure al autor una creciente popularidad y, enseguida, una incuestionable centralidad en el campo que no había alcanzado con su obra precedente, y que pone en entredicho las 'resistencias' que ha debido vencer 'para sacar adelante esta poesía':

No ha sido una aventura sencilla sacar adelante todos estos libros [...]. Sabía que había gente de la poesía y de la crítica españolas que siempre me consideraría un advenedizo [...]. A algunos poetas o críticos les molestaba muchísimo que mi poesía tuviera lectores y la de ellos, muy superior a la mía en eso que ellos llamaban 'calidad', no tuviera repercusión más allá de las reseñas tediosas e ininteligibles que

---

<sup>3</sup> Pese a que pudiera verse en este gesto un parentesco con el introductor en España del realismo sucio, es precisamente la nula voluntad de implicación en una ética de orden constructivo, cancelada por un escepticismo radical y un desolado nihilismo, lo que separa el *ethos* autorial de Manuel Vilas del malditismo retador y de la irreverencia programática que dibuja la escritura de Roger Wolfe.

les escribía algún colega del ramo, publicadas en revistas de nombres sagrados.  
(2016: 14-15)

Precisamente ‘todos estos libros’ a los que el autor se refiere, los que figuran íntegros en sus compendios poéticos, son los que han afianzado el lugar del escritor. En rigor, Vilas apuntala en este texto una imagen —sostenidamente cultivada— de escritor popular y antiacadémico, artífice de una poesía antipoética susceptible de ocupar ‘el corazón de la gente’ y orientada a ‘importar’ a los demás (2016: 18), que deviene componente ineludible de su *ethos* autorial. Solo en esta clave de estrategia autorrepresentativa cabe comprender unas palabras rigurosamente replicadas por el éxito imparable de un proyecto lírico que, libro a libro a partir de la inflexión acaecida en *El cielo*, no solo ocuparía el corazón de los lectores y de unas redes sociales generosamente transitadas, sino que asaltaría también los más prestigiosos suplementos literarios y, enseguida, algunas de esas ‘revistas de nombres sagrados’ supuestamente reservadas a los poetas de ‘calidad’.<sup>4</sup> Así que la poesía de Manuel Vilas conocía su ‘dignidad [...] bajo el peso del capitalismo’, su anhelado ‘lugar bajo el sol’ (Vilas 2016: 18) al tiempo que ingresaba en la institución literaria a costa de burlar sus ‘controles de seguridad’ (Vilas 2010b: 169).

### Obras citadas

- Alarcón Sierra, Rafael, 2012. ‘Amor (*Poesía reunida 1988-2010*), de Manuel Vilas’, *Paraíso*, 8: 31-40.
- Amossy, Ruth, 2014. ‘La doble naturaleza de la imagen de autor’, en *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, ed. Juan Zapata. (Medellín: Universidad de Antioquía), pp. 67-84.
- Bagué Quílez, Luis, 2010. ‘Reglas del compromiso. Poesía para después de la batalla’, en *Poesía española posmoderna*, ed. M.<sup>a</sup> Ángeles Naval. (Madrid: Visor), pp. 37-61.
- (ed.), 2012. *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico).
- , 2013. ‘La vida exagerada de Manuel Vilas’, *Turia*, 105-106: 483-85.
- Beltrán, Fernando, 2011. *Donde nadie me llama (poesía 1980-2010)* (Madrid: Hiperión).

---

<sup>4</sup> Por evocar únicamente la que pasa por ser la revista más difundida del hispanismo, *Ínsula* acogió en 2009 una reseña de *Calor*, precedida y seguida de diversas citas con el poeta mencionadas en este trabajo, a las que cabe agregar el lugar que concede al autor, en 2014, el monográfico ‘Poesía española contemporánea’.

- Calles, Jara, 2011. 'Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)', tesis doctoral (Universidad de Salamanca). <http://hdl.handle.net/10366/110856>. Último acceso 25 marzo 2022.
- Carrión, Jorge, 2008. 'Entrevista (mínima). Manuel Vilas', *Quimera*, 294: 8-9.
- Celaya, Gabriel, 1969. *Lírica de cámara* (Barcelona: Saturno).
- Cilleruelo, José Ángel, 2005. 'La poesía de Manuel Vilas', *Riff-Raff*, 28: 13-16.
- Consuegra, Cristina, 2012. "'Gran Vilas es un título erótico": entrevista a Manuel Vilas', *Culturamas*. <https://culturamas.es/2012/08/19/gran-vilas-es-un-titulo-erotico/>. Último acceso 25 marzo 2022.
- Díaz, José-Luis, 2007. *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique* (Paris: Champion).
- Díaz Caviedes, Rubén, 2014. 'Manuel Vilas: "Elvis cambió el mundo tanto como lo pudo cambiar Freud con el psicoanálisis"', *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2014/01/manuel-vilas-elvis-cambio-el-mundo-tanto-como-lo-pudo-cambiar-freud-con-el-psicoanalisis/>. Último acceso 25 marzo 2022.
- Espigado, Miguel, 2009. 'Escribir con el cuerpo. Acerca de *Calor*, de Manuel Vilas', *Quimera*, 15: 15-17.
- García Montero, Luis, 2008. *Vista cansada* (Madrid: Visor).
- Genette, Gerard, 1987. *Umbrales* (México D. F.: Siglo XXI).
- Gil de Biedma, Jaime, 1982. *Las personas del verbo* (Barcelona: Seix Barral).
- Gómez, Sonia, 2015. 'Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas', *Pasavento* 3, 1: 155-69.
- González, Ángel, 1968. 'Respuestas a un cuestionario', en *Antología de la nueva poesía española*, ed. José Batlló, (Barcelona: El Bardo), pp. 342-44.
- Gutiérrez Valencia, Cristina, 2014. 'Prólogo', en Vilas, 2014, pp. 11-21.
- , 2015. '*A jocis ad seria*: la risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas', *Pasavento*, 3, 2: 345-69.
- Iravedra, Araceli, 2014. "'Alguien habla de su tierra": el relato de España en la poesía de Manuel Vilas', *Ínsula*, 811-812: 34-38.
- , 2016. *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)* (Madrid: Visor).
- , 2018. "'¿La poesía es un arma de futuro cargada?": los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha', *Estudios Filológicos*, 61: 243-63.

- López-Vega, Martín, 2012. 'Too much Vilas', *El Cultural*.  
[https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima\\_interna/20120514/too-much-vilas/12868721\\_12.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20120514/too-much-vilas/12868721_12.html). Último acceso 25 marzo 2022.
- Machado, Antonio, 1989. *Poesía y prosa. Tomo III: Prosas completas (1893-1936)*, ed. Oreste Macri. (Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado).
- Maingueneau, Dominique, 2014. 'Autor e imagen de autor en el análisis del discurso', en Zapata, 2014, pp. 49-66.
- Meizoz, Jérôme, 2014. 'Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor', en Zapata, 2014, pp. 85-96.
- Mora, Vicente Luis, 2006. 'Manuel Vilas. *Resurrección*', *Quimera*, 271: 74-75.
- Otero, Blas de, 2013. *Obra completa (1935-1977)*, ed. Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández. (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores).
- Pérez Fontdevilla, Aina y Meri Torras Francès, 2015. 'La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)', *Tropelías*, 24: 1-16.
- Peri Rossi, Cristina, 2005. Contraportada, en Manuel Vilas, *Resurrección* (Madrid: Visor).
- Riechmann, Jorge, 2011. *Futuralgia: poesía reunida 1979-2000* (Madrid: Calambur).
- Rocamora, Jesús, 2012. 'Entrevista a Manuel Vilas: "Busco en la literatura el estallido total, el carnaval interminable"'. *Público*.  
<https://haciendoelpino.wordpress.com/2012/01/25/entrevista-a-manuel-vilas-busco-en-la-literatura-el-estallido-total-el-carnaval-interminable/>. Último acceso 25 marzo 2022.
- Rodríguez, Juan Carlos, 1999. *Dichos y escritos: sobre 'La otra sentimentalidad' y otros textos fechados de poética* (Madrid: Hiperión).
- Scarano, Laura, 2017. 'La provocación autoficcional de *Gran Vilas*', *Diablotexto Digital*, 2: 88-105.
- , 2019. *A favor del sentido: poesía y discurso crítico* (Granada: Valparaíso).
- Vilas Vidal, Manuel, 1982. *El sauce* (Zaragoza: Institución Fernando El Católico).
- Vilas, Manuel, 2010a. 'Palabras para amor', en *Amor: poesía reunida, 1988-2010* (Madrid: Visor), pp. 7-11.
- , 2010b. 'El agente doble (sobre el poema en prosa)', en Naval, 2010, pp. 167-76.
- , 2011. 'La posteridad ya solo es Spam', *La Página*, 93-94: 167-177.



- , 2014. *Arde el sol sin tiempo*, ed. Cristina Gutiérrez Valencia. (Valladolid: Universidad de Valladolid).
- , 2016. ‘Unas palabras para estas poesías completas’, en *Poesía completa (1980-2015)* (Madrid: Visor), pp. 7-18.
- Villena, Luis Antonio de (ed.), 1997. *10 menos 30: la ruptura interior en la ‘poesía de la experiencia’* (Valencia: Pre-Textos).
- VV. AA., 2002. ‘Encuesta a poetas, críticos y editores’, *Ínsula*, 671-672: 21-35.