

**LA «POESIA DE LA EXPERIENCIA» REDIVIVA:
EMPATIA Y JUICIO, VIDA Y ARTE,
EN CUADERNO DE CAMPO
DE LUIS JAVIER MORENO**

Michael Mudrovic
Skidmore College

Durante los quince últimos años, la poesía española ha estado en busca de una dirección definitiva. Pudiera ser, como Andrew Debicki ha afirmado, que esta falta de consenso se deba a cierta miopía crítica y la poca distancia histórica que no nos permite designar un canon definitivo¹. También puede ser que la misma mentalidad posfranquista que han llevado a una descentralización y la autonomía política estén igualmente vigentes para la esfera cultural². En verdad, muchos escritores se muestran poco dispuestos a aceptar cualquier jefatura --la de un Luis García Montero, por ejemplo--. Y a pesar de que el centro de publicación sigue estando en Madrid, la actividad poética se ha dispersado a núcleos más periféricos como Sevilla, Valencia, Valladolid, Barcelona y otros sitios. Esta situación ha fomentado una atmósfera de contención que ha desembocado a veces en polémicas acerbas en los medios publicitarios³. Por varias razones, diversas voces y tendencias

¹ Según Debicki, "Evaluating the last decade of Spanish poetry poses problems: lack of historical perspective, uncertainty regarding the future path of younger authors, and a general difficulty critics have always had in dealing with recent styles and features suggest a need for caution. Even identifying the most important works and poets proves difficult . . ." (179).

²Esta opinión no se ajusta con las de Brushwood y Debicki (182), pero no sugiero un reflejo sino una simple semejanza de pensamiento en la España de hoy.

³ Raquel Medina ha comentado sobre el estado actual de esta "controversia" en su excelente ponencia presentada en el congreso de la MLA en diciembre de 1997. Una versión ampliada de esta ponencia se publicó luego en la *Revista de Estudios Hispánicos*.

HPR/8

están compitiendo por la primacía⁴.

Quizás haya otro factor que contribuye a esta situación: el tremendo peso de más de un siglo de producción poética superlativa que aumenta una tradición ya pasmosamente rica. Ni siquiera la guerra civil pudo refrenar la corriente, aunque sí alteró su curso. No pretendo recapitular aquí la historia de la poesía española del siglo XX, pero me parece que la proliferación y variedad de modelos hispánicos, además de otros europeos y americanos, han causado una ansiedad por el sobrepeso de predecesores que han agotado ya las posibilidades líricas y/o una dispersión de enfoque caracterizada por la pluralidad y la saciedad. Debicki observa astutamente que, "All the poems of the next decade [the 1980s] had to be written against the backdrop of the previous self-reflexivity and artful use of language, of the achievements of the *novísimos*, of the poetics of literature as process" (181). Yo sostengo que los poetas contemporáneos extraen varios elementos de tradiciones diferentes, y que los injerta para producir una nueva cosecha "fin-de-siècle". Por eso, una de las tendencias más destacadas de estos años ha sido la llamada «poesía de la experiencia». Al examinar este fenómeno en el estudio actual, primero expondré las características generalmente aceptadas de esta poesía y delinearé algunas de las tradiciones en que se arraiga. Luego, aplicaré estas premisas al contexto específico de dos poemas de *Cuaderno de campo* de Luis Javier Moreno. De esta manera, señalaré algunas características adicionales --un cambio en el concepto de "personaje", la inserción de varias tradiciones y el concepto de la traducción-- e iluminaré el doble filo del riesgo de escribir poesía a finales del milenio.

En un artículo publicado en *Hora de poesía* en 1988, Enrique Molina Campos denomina las características de la poesía de la experiencia⁵. Negando "todo propósito rupturista" por parte de los

⁴Véase Debicki (179-82) para un resumen nítido de los varios hilos que componen el contexto contemporáneo.

⁵ Agradezco a David Thompson, quien me señaló este artículo.

HPR/9

poetas de hoy, Molina Campos describe un "retorno a la subjetividad y a la vinculación" (41) que exhibe mayor afinidad con la poesía de los años 50 y 60 (de Claudio Rodríguez, José Angel Valente, Jaime Gil de Biedma y otros). Estos poetas se valieron de sus experiencias vitales como un medio de "conocimiento", al contrario de los *novísimos*, quienes basaron su poética más bien en experiencias textuales y estéticas. Según Molina Campos,

«Experiencia» podría ser, en el caso presente, sinónimo de «intimidad». . . . «Autobiografía» y fundamentalmente «subjetividad» (no subjetivismo) son otros posibles sinónimos de la «experiencia» en cuestión, pero ambos también denotarían sendos aspectos parciales, tan necesitados de particularización como lo es la «intimidad». . . . Esta poesía . . . implica y expresa la atención del poeta a su vida personal, con todo lo que ésta trae consigo: el correr del tiempo, el creciente desmedro de las glorias y gracias del mundo, la aflictiva ambulación de la memoria, la decoloración de la propia identidad..., así como . . . «objetos queridos, costumbres, amigos, viajes, ciudades y calles» entre los cuales transcurre, entusiasmada unas veces, desencantada o desesperada las más, la vida del poeta. . . . (42)

La subjetividad interior y la inmersión en la realidad concreta de un contexto autobiográfico exterior no excluyen referencias al arte, la literatura y la historia. Para diferenciar a estos poetas de los *novísimos*, Molina Campos hace una distinción entre el culturalismo externo de los *novísimos* y el interno de los poetas más recientes. Estos hacen referencias culturales o usan nombres propios "sólo como causa instrumental de un tema o de la concreción textual de ese tema" (44).

Otra característica intrínseca de la poesía de la experiencia tiene que ver con cierta reticencia de expresión (Molina Campos 43) o una mengua de intensidad o tonalidad menor (Debicki 180), manifiesta en la temática, en una desintensificación del brillo léxico y retórico, y una preferencia por formas tradicionales de verso. Una razón principal de esta tonalidad menor puede ser el deseo de reclamar la colaboración del

HPR/10

lector (Debicki 181). Entre las técnicas mencionadas por Molina Campos (ironía, humor y culturalismo), otro aspecto es de suma importancia para la poesía de la experiencia.

Otro procedimiento: el poeta, para distanciarse de su confidencia, sustituye en el poema la primera persona, real, por una ficticia segunda o tercera. Más complejo es el distanciamiento procurado mediante la evocación de un personaje y de una situación alejados del poeta en el espacio y/o el tiempo, existiendo entre lo evocado y el poeta evocador una relación de semejanza que los lectores deben descubrir e interpretar . . . (43)

La adopción de *personae* (también notada por Debicki) y el término «poesía de la experiencia» nos remiten al libro seminal de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*⁶. Langbaum se enfoca en los monólogos dramáticos de Robert Browning, epítomes del género, y señala las conexiones entre Browning y su contemporáneo, Tennyson, quienes llevan naturalmente a Yeats, Pound y Eliot en la época moderna⁷. Langbaum especifica los elementos básicos que constituyen el monólogo dramático: "the dramatic monologue must have not only a

⁶ Luis Antonio de Villena, en la introducción a su reciente antología *10 menos 30*, afirma que el libro de Langbaum nunca se había traducido al español (19). El conocimiento de esta obra se debe a Jaime Gil de Biedma, quien la admiró mucho e implementó muchos de sus conceptos en su valiosa poesía. Una traducción reciente a lo mejor estaba preparándose en el momento en que Villena escribía su introducción; véase Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia: El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, ed. Julián Jiménez Heffernan, prol. Alvaro Salvador (Granada: Comares, 1996). Además del comentario de Villena sobre la relación entre Langbaum y la poesía española de la experiencia (19ss), véase el prólogo a la traducción española de Alvaro Salvador "The Poetry of Experience y la poesía española de los últimos quince años" (11-16).

⁷Según Langbaum, "The standard account of the dramatic monologue is that Browning and Tennyson conceived it as a reaction against the romantic confessional style" (80).

HPR/11

speaker other than the poet but also a listener, an occasion, and some interplay between speaker and listener" (76). Estos monólogos dramáticos son más eficaces cuando el poeta se vale de una *persona* reprobable para el hablante. Tal selección determina una tensión óptima entre empatía y juicio ("sympathy and judgment")⁸. Sin embargo, Langbaum advierte contra una definición demasiado estrecha del monólogo dramático⁹. Por lo tanto, elabora las distinciones entre soliloquio y monólogo dramático¹⁰. Ya que es precisamente esta distinción la que formará el eje de mi argumento aquí, es necesario citar a Langbaum extensamente:

⁸He aquí la definición de Langbaum: "**Sympathy**. . . does not mean **love** or **approval**; it is a way of knowing, what I call romantic projectiveness, what the Germans call *Einfühlung*, what the psychologists call empathy. . . . [T]he dramatic monologue does not allow moral judgment to determine the **amount** of sympathy we give to the speaker. We give him all our sympathy as a condition of reading the poem, since he is the only character there. The difference is that we split off our sympathy from our moral judgment. The dramatic monologue is most effective when the speaker is reprehensible; for we are then most acutely aware of the moral condemnation that is, not abolished, but temporarily split off from our sympathy. We take this excursion into sympathetic identification with the speaker in order to refresh and renew moral judgment" (3-4).

A pesar de la traducción española de Jiménez Heffernan, a lo largo de este trabajo empleo la palabra "empatía" para traducir "sympathy".

⁹"That is why it makes so little difference, as long as the speaker's attention is directed outward, whether the dramatic monologue has or has not an ostensible auditor; for ultimately the speaker speaks to understand something about himself" (Langbaum 190-91).

¹⁰ También menciona la conferencia de T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry", apropiada al comentario actual. Eliot identifica tres voces distintas, o se podría decir tres "posiciones" desde las cuales la(s) voce(s) de un poema llega(n) al lector. Explica Eliot:

The first is the voice of the poet talking to himself--or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. (6-7)

HPR/12

The dramatic monologue, . . . in spite of its obvious resemblance to the soliloquy, corresponds in its style of address to the dialogue, where each speaker is absorbed in his own strategy. . . . [T]he style of address is the same in that the speakers in dialogue and in the dramatic monologue communicate with the audience indirectly. They neither speak to the audience, nor are they concerned to describe themselves **truly**, that is for the benefit of the audience; they are concerned only to exert force on the scene around them. Yet the audience are not mere eavesdroppers, the speakers do address them in that they communicate to the audience something which is not quite the same as what they say in the dramatic scene. .

. . .
The style of address is much more complicated in the dialogue and dramatic monologue than in the soliloquy. For the soliloquist, like the speaker in the traditional lyric, follows the style of address of ordinary conversation. He turns to the audience when he wants to tell them something and, when he wants to describe himself, he stands outside himself and talks about himself. There is no disparity between what he says and what he intends to say. He is as much aware as we are of the meaning of his utterance, and his utterance can therefore be judged as true in the same way that we judge the statements of ordinary conversation. (155-56)

Con este trasfondo teórico en mente, centremos nuestra atención en *Cuaderno de campo*¹¹. Moreno ha dividido los 56 poemas de esta colección en tres secciones de igual extensión, subtituladas "Paisaje de vida", "Astucia de la llama" y "Lo verdadero y lo insignificante".

¹¹ *Cuaderno de campo* es el noveno libro de poesía publicado por Moreno. Sus otros libros, en orden cronológico, son: *Diecisiete poemas* (1978), *Epoca de inventario* (1979; reedición completa, 1992), *En contra y a favor (1971-1975)* (1980), *En Tierra (1965-1980)* (1983), *De cara a la pared y otros poemas* (1984), *324 poemas breves* (1987), *Ultima argucia de la razón práctica* (Premio Rafael Alberti, 1989), *El final de la contemplación* (Premio Jaime Gil de Biedma, 1992) y *Rápida plata* (1992).

HPR/13

Curiosamente, a lo largo del volumen el autor ha intercalado poemas largos con otros más breves. A menudo, aunque no siempre, el título de los poemas más largos contienen el nombre de otro poeta, quien se convierte en el enfoque del poema en términos biográficos, estilísticos y/o temáticos. Este panorama incluye a Emily Dickinson, François Villon, Aníbal Núñez, Gottfried Benn, San Juan de la Cruz, Gerard Manley Hopkins, Rainer Maria Rilke, Robert Lowell, Rubén Darío, Ezra Pound, e. e. cummings y Garci Ruiz de Castro, entre otros¹². Entre estos poemas más largos Moreno ha colocado poemas lapidarios, a veces enigmáticos, que tienen que ver con la vida cotidiana en una ciudad provinciana --en especial el campo-- en lugar del canon poético occidental¹³. Aunque esta organización interesa de por sí, un comentario comprensivo de *Cuaderno de campo* y su relación con el *opus* de Moreno están fuera del panorama de este estudio. He escogido dos poemas de la primera sección de esta obra que, mediante un juego de perspectivas entre empatía y juicio, iluminan la «poesía de la experiencia» y las cuestiones planteadas en esta introducción.

"Horacio" es un poema de 126 versos divididos en cuatro apartados. Esta estructura, tanto como el contenido, sugiere la forma sinfónica clásica: después de un movimiento declarativo imponente, un "adagio" más breve y luego un "scherzo" preceden el movimiento concluyente, acabado por una coda en los diez últimos versos. Podríamos a primera vista aseverar que, a semejanza de la opinión de Langbaum acerca de "Rabbi Ben Ezra" de Browning, "Horacio" es un monólogo dramático sólo en el título, puesto que, como el poema del inglés, "there is no way of apprehending the poetic statement other than intellectually, there is no

¹² Esta variedad ostenta la erudición y amplia lectura del poeta, quien también conoce a fondo el arte visual mundial además del arte español. Puede servir de guía en todos los monumentos de Segovia y La Granja, y afirmaré yo que sabe más que los guías oficiales.

¹³ Varios críticos han afirmado que el estilo de Horacio en las odas es lapidario; véase por ejemplo Shepherd (41).

HPR/14

split between its validity as somebody's apprehension and its objective validity as an idea" (140). Sin embargo, "Horacio" consiste en un juego sutil e intrigante entre soliloquio y monólogo dramático que multiplica la tensión entre empatía y juicio, manteniendo fluida e inestable la posición del hablante y produciendo una meditación sobre el arte, la vida y la vocación del poeta.

Incluso la dedicatoria del poema sugiere un esfuerzo colaborativo y la participación de la poesía con otros placeres de la vida cotidiana: "Para Carlos Fernández Corte por sus orientaciones sobre Horacio. También para Paco Novelty y Francisco Castaño, compinches en *tareas* horacianas (y otras) en el bimilenario del poeta" (12). La frase "compinches en *tareas* horacianas (y otras)" connota amistad inveterada y hasta puede aludir a estudios y correrías juveniles. La palabra en bastardillas y la frase parentética añaden ironía y humor, indicando una vuelta más reciente a estas gratas actividades¹⁴. Este tono íntimo se transfiere a la primera sección de "Horacio", donde Moreno empieza un intercambio intertextual con el poeta clásico. Subtitulada "Evocación de Horacio," la voz del poeta-hablante segoviano se escucha aquí.

Ofrecía a sus ojos la colina
la dorada extensión de viñas claras,
vino después con que aplacar el frío,
frente a los leños de la chimenea
tras el bosque y la mole nevada del Soracte.
Secretamente amaba los inviernos;
esos días de invierno fríos y claros
que no tienen enigma y son perfectos
en el intenso azul, duración y medida

¹⁴En efecto, la dedicatoria hace referencia a un congreso llevado a cabo en Salamanca en 1992, celebrando el bimilenario de Horacio. Las actas se han publicado en 1994, editadas por Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte. La intervención de Moreno y sus "compinches" se encuentra en las págs. 205-29. Además, esta secuencia se publicó en *Encuentros: Revista de Literatura* 20-21 (1993): sin págs.

HPR/15

como sus versos propios:
altas estrellas sobre las ficciones
del seguimiento vegetal del huerto,
que con tanto entusiasmo cultivaba en sus odas
(y tan poco en la vida),
para darles motivo a los romanos
de conmovirse con la agricultura. (12)

Además de hacer un comentario sobre la pasividad del poeta al presentarse la inspiración poética, el hipérbaton del verso inicial en seguida invierte y confunde la perspectiva, ya que es la colina la que ofrece la vista a los ojos del observador. A pesar de la separación entre el "yo" hablante y la tercera persona de "sus ojos", esta borradura de la identidad del protagonista (ni siquiera se menciona su nombre y su presencia se reduce metonímicamente a los ojos) urge a los lectores a adoptar estos ojos como suyos propios, induciéndoles a empatizar con el poeta¹⁵. Irónicamente, la escena es una refundición (o "traducción") intertextual de la Oda I.9 de Horacio¹⁶. La referencia al monte Soracte

¹⁵ El uso de los términos "observador" y "poeta" aquí y en otras instancias en este trabajo es intencionalmente ambiguo para llamar atención a la (con)fusión de perspectivas que Langbaum define con el término "sympathy".

¹⁶ See how Soracte stands deep
in dazzling snow and the trees cannot bear
their loads and bitter frosts
have paralysed the streams. (Horace 77)

M. Owen Lee comenta sobre el mismo procedimiento "intertextual" en Horacio: "Adaptations, however, were not Horace's real purpose. He rather employs quotations from the Greek lyricists as motifs in the Odes --a not inappropriate device for a poet who was apprenticed to these writers, and almost obsessively desirous of joining their ranks. . . . As Pasquali is a pains to point out, this is not *imitatio*. It is an allusive and very personal use of literature and its associations. One is reminded of T. S. Eliot's elaborate deployment of passages from the many writers who people his subconscious" (18, 19). Este concepto de la traducción o refundición del texto de otros poetas cabe perfectamente dentro de la ambivalencia entre soliloquio y monólogo dramático y entre Horacio y Moreno.

HPR/16

confiere más importancia a la realidad biográfica que atrae la empatía de los lectores. Los contrastes entre calor y frío, verano e invierno, fuego y nieve amplían el sentido de intimidad, intensificado por el adverbio "secretamente", y nos adentran en la mente del poeta, quien deriva su inspiración de sus alrededores (vino, fuego, cielo intensamente azul)¹⁷. Incluso el tiempo imperfecto y el cambio al presente ("tienen") suspenden el paso del tiempo para profundizar la empatía con la perspectiva del protagonista. Tampoco debemos dejar de mencionar la elegancia tranquila de estos versos endecasílabos tan bien medidos, la cual añade al sentido de tranquilidad trascendente.

Es posible que pasemos por alto la presencia del autor implícito, de esa voz que evalúa los versos de Horacio, hasta llegar al aparte parentético del v. 14¹⁸. Este comentario editorial abre una brecha en la perspectiva unísona, una brecha que será explotada en el resto de este movimiento inicial. En retrospectiva, el tiempo imperfecto, la variación heptasílabo del v. 10 y la palabra "ficciones" pueden considerarse sutiles prefiguraciones del aparte parentético más abierto y el tono irónico de los vv. 15 y 16. ¿Es verdad que los romanos se conmovían por la agricultura? ¿O es que les conmovió la belleza de los versos de Horacio, como nos sugiere esta secuencia inicial del poema de Moreno¹⁹? A la vez que se nos presenta la escena idealizada y

Debemos recordar también que Fray Luis de León tradujo varias odas de Horacio, adaptándolas a su propio estilo y forma poética, la lira.

¹⁷ Lee explica que "the Romans purified their wine by straining it through snow", de modo que la relación entre la nieve y el vino se entiende como "a liquid life-image acting on a white reminder of death" (75). Según Lee, el vino en la simbología horaciana es "... the symbol of 'commitment to present life' ..." (75).

¹⁸ Como otros críticos han señalado, Moreno emplea las intrusiones parentéticas con suma eficacia y variedad a lo largo de *Cuaderno*. Por ejemplo, Miguel de los Galanes comenta su uso en *Epoca de inventario*; véase su "Como la paradójica escaramuza de Lady Surround".

¹⁹ El emperador Augusto se espantó por la rápida inmigración de gente

HPR/17

empatizamos con la perspectiva de Horacio, otra perspectiva se interpone entre nosotros, haciéndonos escépticos, cautos, prestos a juzgar. La abertura de esta brecha inquietante intensifica la fricción entre la empatía y el juicio en la estrofa subsiguiente.

Él sabía muy bien que todo poema
es representación
de la experiencia misma del poema,
aunque a veces coincidan ciertos nombres
con los de amigos, sitios o sucesos...
Él sabía bien cuando marcaba
en transversal sentido un trazo negro
sobre palabras antes ofrecidas
al cómplice lector en poco a él semejante. (12-13)

La repetición anafórica de "Él sabía", que subraya tácitamente la diferencia entre "él" (Horacio) y "yo" (el autor implícito), la declaración sentenciosa "todo poema / es representación / de la experiencia del poema" y el uso irónico del cliché "cómplice lector", aumentan la tensión entre las perspectivas. Al atribuir a Horacio el mismo escepticismo posmoderno del lenguaje como representación, ausencia e ilusión que el autor implícito posee, éste pone en tela de juicio su propio acto de escritura, haciendo de sí mismo el otro, el "él" de quien habla. Así que el lector se distancia de este hablante no digno de confianza. Ya se puede ver que una definición estrecha entre empatía y juicio se ha modificado, complicada por un juego de perspectivas. Langbaum define este fenómeno al hablar de "Rabbi Ben Ezra":

We have two particular perspectives and therefore two present tenses, the particular perspective being the visual sign of the present tense. We have really . . . two dramatic monologues about the same event, each taking place at a temporally and psychologically

campesina en la capital de Roma y por lo tanto inició una campaña propagandística elogiando los deleites de la vida campesina.

HPR/18

separate instant. . . . [W]e judge between the two points of view according to their relative intensity. (43)

La dualidad de perspectivas sube de intensidad en la última estrofa de esta "Evocación de Horacio", donde los pronombres "él" y "yo" se distinguen a la vez que se superponen. Ambos pronombres se refieren simultáneamente a Horacio y al autor implícito, aunque están yuxtapuestos y diferenciados.

Él que en su arte había fatigado
a las secuencias varias de la muerte
con la sustancia efímera del viento,
una vez más la burla y se lo cuenta:
non omnis moriar porque un monumento
más perenne que el bronce he levantado
con todas las palabras de mis versos.
No moriré del todo, pues ahí quedan. (13)

La apropiación de las mismas palabras de Horacio --en latín y castellano-- y una afirmación de lo que el "yo" acaba de cuestionar aumentan la confusión de perspectivas²⁰. Hasta cierto punto, Horacio tuvo razón: sus versos han sobrevivido a lo largo de dos milenios; él no ha muerto del todo. Pero la ironía del hablante echa una sombra escéptica sobre la validez de esta situación. No es que no sea verdad, sino que tal vez tenga poca importancia si uno no está para apreciarla o si uno no es un poeta tan logrado como Horacio. Las palabras de un poema --en una lengua que ya no se habla y que se estudia cada vez menos-- se ha reducido a un significante vacío, una placa de bronce

²⁰ I have achieved a monument more lasting
than bronze, and loftier than the pyramids of kings,
which neither gnawing rain nor blustering wind
may destroy, no innumerable series of years,
nor the passage of ages. I shall not wholly die
(Oda III.30, Horace 164)

HPR/19

descolorida, una frase hecha. ¿Con quién debemos empatizar?, ¿a quién juzgar? ¿Quién habla sinceramente?, ¿quién irónicamente? ¿Horacio o el autor implícito?

Luego Moreno complica este juego de perspectivas al ponerse la máscara y hablar por la *persona* de Horacio. La segunda parte del poema, el movimiento lento de la forma sinfónica, se subtitula "Parlamento de Horacio" y se enuncia en primera persona. Pero ¿quién es esta primera persona? Los primeros versos de este "tema con variaciones" sostienen la ambigüedad de perspectivas.

Carpe diem, carpe horam...

No me hago ilusiones acerca de la vida;
en vosotros, amigos, descansan ciertos días
que evoco en la amistad como remedio
que es de las asperezas de este mundo:
rosas, tomillo, abejas, ríos, invierno,
bosques bajo la nieve and mi pereza.

El tema se declara y complica en las frases paralelas en latín, "*Carpe diem, carpe horam*." Ambas derivan de la Oda I.11, pero la segunda no es de Horacio sino de los eruditos medievales, quienes nos urgen a coger no sólo el día sino cada hora de cada día²¹. La perogrullada tradicional se revitaliza así, por la apropiación de la voz de la *persona* y en la misma lengua de esa persona. Pero la variación del tema destaca al otro, al autor implícito contemporáneo. Además, la autoevaluación interior ("no me hago ilusiones") contrasta con el reconocimiento de la dependencia del ser en los otros ("vosotros"). Estos otros son igualmente los amigos verdaderos del poeta (ambos Horacio y Moreno) y los más abstractos e indefinidos lectores de ambos. Los días pasados en compañía de los amigos, evocados y reproducidos por el poema,

²¹ Be wise, decant the wine, prune back
your long-term hopes. Life ebbs as I speak--
so seize each day, and grant the next no credit.

(Horace 79)

HPR/20

ofrecen un remedio a las asperezas de la vida. Sin embargo, este concepto mismo es irónico: los poemas son remedios para la vida misma, pero los poemas constan de evocaciones producidas por el vivir la vida. ¿Cuál es arte, cuál vida?

Parece que el poeta está diciendo, mediante el catálogo de elementos naturales, que estas rosas, abejas, ríos e inviernos no son más que imágenes trilladas --sean signos o referentes-- a menos que alguien las comparta con él. Por sus amigos es por quienes goza más la vida (cf. la dedicatoria de "Horacio"), pero también por la soledad en la que escribe. Sus "amigos" son simultáneamente los estímulos y recipientes de sus poemas, los que le ayudan a captar el momento fugaz en el lenguaje y mediante el mismo crean más momentos fugaces. La aliteración bilabial del v. 7 subraya esta paradoja: repiten monótonamente balbucientes, pero varían la repetición y crean belleza fónica y una atmósfera de meditación y tranquilidad.

Retardando el ritmo, el segundo movimiento sinfónico continúa el motivo del tema con variaciones en los próximos versos. Aquí la ambivalencia del deíctico "hoy" y la repetición de "invierno" saltan a la vista.

Hoy también es invierno y el Soracte
tiene la misma nieve del invierno primero
y que tendrá el invierno posterior a mi muerte
y en todos los inviernos
hasta que el tiempo de sus piedras dure.
Todos los días son el mismo día,
iguales los inviernos, el frío el mismo frío;
las ciruelas que vuelven en Agosto,
con un grano de azúcar en su pezón morado,
son las mismas ciruelas... (13)

Cuando el hablante dice "Hoy", ¿se refiere al tiempo y espacio de Horacio o a los de Moreno? A ambos, por supuesto. Pero ¿eso quiere decir que nada ha cambiado, que todavía no hay ninguna diferencia entre un poeta y el otro? ¿O es que Moreno señala la diferencia y distancia

HPR/21

temporal y espacial entre uno y otro? Las múltiples repeticiones de "invierno" expresan la monotonía y vacío del invierno (la vida), pero también la habilidad del poeta de pintar un invierno tan vívido que hasta en agosto, en medio de la experiencia sensorial de los placeres de la vida ("con un grano de azúcar en su pezón morado"), el invierno (la muerte) es una realidad presente. El calor de ese momento capturado en el poema es como la dulzura gustada en ciruela tras ciruela. El invierno produce tanta abundancia y agradable calor como el verano, y las frutas del verano pueden ser tan monótonas y aburridas como los días del invierno, igual que el color morado de la ciruela matiza el deleite con tristeza. Nótese que hasta el adjetivo "mismas" es ambivalente: a pesar de su colocación *vis-à-vis* al sustantivo, significa que las ciruelas son tan indistinguibles como específicas. Los últimos versos de esta sección resumen esta paradoja, y abundan en mayor repetición.

. . . *Carpe diem.*
Yo sí que lo sabía, *carpe horam*,
lo costoso que es exprimir del tiempo
una exigua porción de placer dulce. (13)

En un sentido podríamos decir que las frases paralelas "*carpe diem*, *carpe horam*" expresan ahora la distancia y diferencia entre un poeta y otro, porque están en versos distintos y una locución en español interviene entre ellos. Pero también podríamos aseverar que están más imbricadas que nunca, puesto que ambas están colocadas al final de su verso respectivo. La declaración "Yo sí que lo sabía", la frase intermedia, responde al hablante de la primera sección cuando decía, "Él sabía". Pero ¿quién es el "yo" aquí? ¿Horacio o Moreno? Si los versos anteriores eran irónicos, éstos lo son aun más, y aumentan la carga afectiva y la ironía de la última frase. ¿Se refiere la palabra "costoso" a lo que el poeta ha sacrificado para alcanzar su meta --la de gozar la vida y de escribir un poema con éxito--, indicando así que sabe muy bien lo que ha tenido que dar de sí? ¿O es que comenta sobre la futilidad y frustración de su tentativa al reconocer que se ha quedado corto? ¿Sentimos empatía o desdén por el poeta? ¿Sentimos esas

HPR/22

emociones por Horacio o por Moreno? Yo sostengo que la oscilación rápida entre estos dos polos constituye la tensión que experimentamos en esta forma de monólogo dramático, y que esta tensión surge de la incertidumbre de nuestra posición como lectores, que a su vez está basada en la posición equívoca del hablante. Esta variación sobre el concepto de Langbaum recompone la configuración de hablante, *persona* y lector, requiere la colaboración del lector y altera su propio sentido de la dualidad de arte y vida.

El movimiento scherzo, "Segundo parlamento de Horacio: Evocaciones propias", consiste en una aglomeración de tres de las odas de Horacio refundidas por Moreno. Aunque a primera vista puede parecer que la yuxtaposición de estos tres "fragmentos" es arbitraria e inconexa, una lógica sutil los conecta: las expectativas de la juventud, la pérdida de la ilusión y la inocencia, y por fin la inhabilidad del poeta de alcanzar las alturas de su predecesor para proclamar las hazañas de la humanidad. Moreno, diestra y lúdicamente, une varias emociones y tonos diferentes, imitando a su *persona*, Horacio²². De esta manera entra más hondamente en el carácter de la *persona*. Por otra parte, su apropiación de esta *persona* destaca la atemporalidad de los temas, de modo que pueden pertenecer a cualquier época y lugar. Por tanto, el uso de nombres arcaicos e históricos, además de los saltos abruptos de un tema y tono a otro, mantiene la oscilación entre nuestra identificación empática con el personaje y nuestra distancia y juicio de él²³.

La primera de estas viñetas no es más que un fragmento de frase que evoca nostálgicamente un primer descubrimiento del amor. En este caso, tomado de la Oda I.9, el poeta (Moreno) imagina a Horacio vicariamente reviviendo su propia juventud por los ojos de Taliarco²⁴. La

²² Según Radice, esta característica es típica de Horacio (Horace 19).

²³ Lee nota que "Until recently, this poem [Oda I.9] has been criticized as lacking that very unity Horace insists on in the *Ars poetica* . . ." (27). Esta oda es precisamente a la que alude Moreno al comenzar su poema con este fragmento.

²⁴ Unfreeze, heap plentiful logs
on the hearth and produce

HPR/23

personificación de la noche como cómplice elabora la memoria onírica del pasado, estimulando la fantasía y la inspiración del poeta.

Recuerdo de Taliarco, enamorado,
la excitación de su primera cita,
cuando empieza la noche a propiciar ofertas
en su complicidad de incitaciones. (14)

Esta declaración breve une la juventud y el amor con la inspiración poética, pero también señala el contraste entre hablante y joven. El segundo episodio desarrolla este tema mediante su apropiación de la Oda I.25²⁵. El hablante cambia de la reminiscencia nostálgica de la estrofa

your four-year Sabine, Thaliarchus,
a fine and generous wine. (Horace 77)

Lee explica que "in the poem [Ode I.9], Thaliarchus is a puer while the Horace of the Odes is approaching middle age . . ." (28). Así encontramos el contraste entre lo que Lee traduce como "the green bloom of youth" versus "the white hair of old age" (27). Añade después: "Thaliarchus is part of the pattern of green-youth-spring opposed to white-senility-winter in I.9" (72).

²⁵ The insistent blows of roistering youths
seldom rattle your shutters,
your sleep is unbroken, the door
that moved its hinges

so smoothly once now clings to its
jamb. Now you hear less and less:
'Lydia, do you sleep while I expire for
you the whole night long?'

A lonely crone in an alley, you in your turn
shall snivel for fornicators' disdain
on moonless nights (the rising wind a
bacchante from Thrace)

when the scorching love and lust
that more usually madden mares
shall rage about your liver.

HPR/24

inicial al tema de la muerte, la culpabilidad y el rencor al recordar la oda que condena a la promiscua y desdeñosa Lidia²⁶.

Murió la pobre Lidia acosada por perros.
No quise ser profeta en cuanto escribí de ella,
pero he de confesar que me hirió su desprecio
hacia el aspecto orondo de mi vientre,
mi calva, mi estatura... (14)

El juego de perspectivas que estratifica presente y pasado (Moreno--Horacio; Horacio--oda; Lidia vieja y muerta--Lidia joven y desdeñosa), contrastando la belleza juvenil y un cuerpo ya mermado, se complica cuando Moreno enfatiza que Horacio había adoptado la *persona* de los jóvenes para rogar favores sexuales a Lidia. Logra este efecto con el desliz de la voz en primera persona:

¿Cómo serás capaz de dormir, Lidia,
mientras yo me consumo enajenado
a la intemperie, solo, de la noche?
Yo lo supe después de haber pasado . . . (14)

La lamentación por el tiempo perdido se acentúa en una reiteración del motivo del invierno como la muerte en contraste con el calor y los

And you shall deplore

that pleasant young men take greater delight
in myrtle's pale- and ivy's dark-green
and consign dead leaves to Eurus,
winter's companion. (Horace 91)

²⁶ Lee destaca que Lidia es una refundición de la Lesbia de Catulo: "Then Horace's Lydia is much like Catullus' Lesbia: she causes the poet's senses to quiver and quake . . .; she enters into amoebian discourse with him . . .; and Lydia, it is forecast, will end her days as Catullus says Lesbia did, a tramp in the narrow alleyway . . ." (20).

HPR/25

placeres de la vida: "El invierno ha hecho blanco su recuerdo" (v. 22). La conexión de "recuerdo" con Taliarco es una manera sutil de evocar la Oda I.9, el vino, la chimenea, la juventud, el amor y la inspiración poética.

Otra transición abrupta nos lleva a la tercera estrofa, donde el poeta lamenta su falta de mérito para imitar a poetas anteriores, socavando su propio logro. Como Horacio, se burla de la sugerencia de su amigo: imitar a Píndaro. Pero al hacerlo, Moreno rehace la Oda IV.2 que Horacio escribió cerca del final de su vida²⁷. De nuevo Moreno juega irónicamente con las diferencias temporales para comentar la futilidad de toda tentativa humana. La intertextualidad del mito de Icaro no sólo contrasta la insensatez de esta figura con su padre, sino que mediante el aparte parentético demuestra que el poeta (Horacio y/o Moreno) tiene más sentido. Ellos evitan los errores de la juventud a causa de su experiencia, sabiduría y moderación²⁸.

Píndaro... Uno se expone a que su sol derrita
tenuas alas de cera (mi oficio) en el intento
y el corto vuelo hacia su luz sea nombre
del fracaso que tenga un mar de vidrio. (14)

La ironía reside en la simultaneidad de la relación entre Píndaro, Horacio y Moreno. Sólo al mencionar los poetas clásicos Moreno se distancia de ellos y su grandeza, a la vez que consolida su conexión con ellos. La relación del poeta con la tradición --la cual se extiende hasta

²⁷ Whoever attempts to emulate Pindar, Julius,
depends from wings that are fastened with wax
by Daedalian art and shall give his name
to some glassy sea. (Horacio 174)

²⁸ Otro nivel de juego puede hallarse en la referencia a Ovidio --el contemporáneo de Horacio-- cuyas *Metamorfosis* (de las que procede la historia de Icaro) son claramente más maduras y serias que sus poemas de amor más juveniles y socarrones. Véase la introducción de Rolfe Humphries al libro *The Art of Love* de Ovidio.

HPR/26

Píndaro (y recuérdese que sólo tenemos fragmentos de las odas de Píndaro en algunos casos porque Longino las cita en su tratado sobre lo sublime)-- es ambivalente: la fama de un poeta depende de la tentativa de otro por asimilar y superar sus logros²⁹.

Esto nos remite de vuelta a Taliarco, el joven que descubre los placeres de un primer amor como si fueran totalmente nuevos, y el poeta mayor más sabio, que re-experimenta las expectativas vicariamente pero también las considera nostálgicamente como perdidas y escépticamente como inocentes. El poema, pues, a modo de un scherzo, plantea una posición irónica y escéptica acerca de su propia eficacia como obra de arte. Esta reflexión autoconsciente se lleva a cabo a la vez que se escribe un poema acerca de personas específicas y eventos triviales y cotidianos. En fin, el lector empatiza con la tentativa nostálgica del poeta a la vez que lo juzga por su escepticismo y su desilusión.

El "Ultimo parlamento de Horacio", la última sección, continúa la reflexión autorreferencial y el intercambio intertextual con la Oda IV.2 de Horacio. Lo que comienza y termina como una meditación seria usando imaginería horaciana tradicional, se interrumpe de manera posmoderna con la ironía y el humor puestos en vigencia por el contraste de perspectivas y la intromisión del lector. Los versos iniciales de esta sección vuelven a contrastar la inmortalidad de Píndaro con la transitoriedad de Horacio³⁰.

²⁹ Comentaré el papel del lector/crítico más abajo, pero se debe tener en cuenta que lo sublime a menudo es imitado por los que quieren definirlo. El mismo Longino se pone sublime, haciéndole otro poeta/crítico. Según Suzanne Guerlac, "In each treatise the sublime emerges in a problematic relationship to the expository framework that presents it, eluding theoretical mastery" (1).

³⁰ A mighty wind lifts the swan of Dirce,
Antonius, whenever he strives for some high tract
of clouds; but I, very much in the manner
of a Matine bee

laboriously harvesting thyme
from numerous groves and banks of many-
streamed Tibur, inconspicuously accrete

HPR/27

Píndaro es inmortal.
Yo, en cambio, soy abeja del Matino
que en los tomillos liba laboriosa
y en los alrededores de Tíbur con paciencia
escribo, con esfuerzo, en mi modestia,
mis propios versos minuciosamente. (15)

El "yo" que se dirige a nosotros aquí es la *persona* de Horacio, un hecho subrayado por las referencias directas al Matino y el río Tíbur. Hay muy poca distancia entre el autor implícito y la *persona*. El énfasis cae, en cambio, en la distinción entre ambos y Píndaro. Pero la imagería desdice hasta esa diferenciación. Aunque el hablante humildemente se compara con una abeja anónima libando en un campo lleno de tomillo, esta imagen se deriva de los griegos y constituyó un emblema típico de la Edad Media³¹. Que Moreno lo rescata aquí como una representación de su propia actividad estética para aprovechar estas fuentes implica que él también comparte la inmortalidad de la tradición a que se liga. Este injerto o hibridización luego se pone en primer plano mediante la autoconciencia y el humor de la segunda estrofa.

Aunque muchos expertos no lo sepan,
son experiencias varias mi poesía
.....
En Roma
no conocía nadie a Robert Langbaum
ni los idiomas de esas islas bárbaras
.....
Cualquiera, sin embargo, que me lea
sabrás, *non omnis moriar*,

my intricate verses. (Horacio 175)

³¹ Véase Powell, *The Meaning of Flowers*, s.v. "thyme".

HPR/28

que el invitado fiel de mis poemas
(llamarme personaje literario
me parece pedante)
se llama Horacio Flaco, aunque yo era más gordo. (15)

El tono conversacional sugiere la confianza que el hablante tiene en los llamados "expertos" --sus lectores--, y se burla de quienes no reconocen las múltiples fuentes subyacentes en su poesía. Además, la mención anacrónica de Langbaum y de toda la tradición de poesía inglesa confunde la identidad del hablante. ¿Es todavía Horacio, o es Moreno, el autor implícito? Nuestra distancia crítica se aumenta con el contrajuicio parentético y el humor del contraste entre "flaco" y "gordo". Este juego de palabras pone a prueba el conocimiento del lector informado sobre el hecho de que el apellido "Flaccus" en verdad significa "gordo". En un nivel biográfico, como cualquiera puede ver en la foto que sirve de frontispicio a *Cuaderno de campo*, Moreno no desconoce las delicias culinarias. No cabe duda que Moreno nos está tomando el pelo con este juego de identidad, provocando que nos distanciamos del hablante. Aunque no lo juzguemos por su reprehensibilidad moral, sí cuestionamos su motivación y mantenemos cierta cautela a la vez que nos divierten sus gracias. A pesar de que Moreno está criticando al público lector, como vemos en los versos siguientes, esconde esta crítica detrás de detalles anecdóticos e históricos.

Fue el dueño de la finca que me obsequió Mecenas,
(desdeñado por Lidia), quien me descubrió textos
en que basé mis obras más felices...
Él es, en realidad, el monumento
que sobrevive al bronce y las edades,
él la forma inmortal de mi escritura. (15-16)

Los versos de Horacio no habrían podido ser posibles si no fuera por Mecenas, quien le regaló una finca a Horacio. Si no fuera por la tranquilidad (económica y psicológica) proporcionada por el escenario

HPR/29

campestre, Horacio no habría leído los textos antiguos y no los habría pasado a sus propios lectores. Igual Moreno, quien ha incluido a Horacio en *Cuaderno de campo*. Pero ¿quién continuará esta tradición? Todo poeta depende del lector (su Mecenas) por su reconocimiento. Es en la última estrofa, la coda, donde la sinceridad del hablante está en conflicto con su identidad dudosa.

Yo viví en Roma cuando comenzaban
a especular con la materia urbana;
yo lo viví, como mi personaje.
El campo es aburrido y la ciudad también;
los dos hemos tomado de los griegos
la medida del arte y juntos enunciamos
que la tarea de un poema es lenta,
una voluntariosa parsimonia
sobre los nombres y las aromáticas
plantas en las que liban las abejas. (16)

¿Es Horacio el que habla? ¿O es Moreno, quien ha adoptado la *persona* de Horacio y así vicariamente revivido su vida por su poesía? Si su identidad nos hace suspicaces, la razón de su participación en el acto poético es conmovedora. No desea sino añadir sentido y belleza a la vida pausando sobre las palabras que lee y escribe³². El poema es simultáneamente un reto y una invitación a leer, a meditar sobre las sutilezas y matices de cada palabra a medida que se (re)contextualiza por cada poeta en cada época. Moreno se aprovecha del concepto de la identidad y del uso ambivalente de la perspectiva para crear una oscilación entre empatía y juicio. Así amplifica la tensión de Browning al confundir el autor implícito con la *persona*. A través de una

³²Lee confirma esta interpretación: "Horace implies that lyric art is worth devoting one's life to: the offering of life-images represents self-dedication" (57). También dice, "While nature's elemental struggle is unending and purposeless, our lives may have some brief meaning" (75).

HPR/30

mise-en-abime de marcos temporales y *personas* provoca una escisión dentro de la identidad del lector, una escisión entre el "yo" y el "yo" como otro. El lector acaba por juzgarse a sí mismo, intensificando la tensión entre empatía y juicio.

En comparación con "Horacio", también quisiera examinar el poema brevísimo, "Fenómeno a observar" (21). En este poema el hablante no adopta una *persona*, pero sí empatiza con otra perspectiva, produciendo de nuevo una escisión y comentando sobre la participación en el acto poético como escritor y lector. Este poema está dedicado al sobrino y ahijado de Moreno, Nacho, en su segundo cumpleaños. Tal dedicatoria establece la posible escena de una reunión familiar para celebrar la ocasión y un incidente que ocurrió durante la celebración.

Donde empieza la flor arde la rama
(llama)
si es (preferentemente) la flor roja.

Se supone que el niño --al borde de desarrollar el uso de la lengua-- vio unas flores (tal vez gladiolos) y sobregeneralizó su experiencia lingüística y cognitiva nombrando la flor encarnada "llama". Desde una perspectiva adulta, esta equivocación resulta graciosa y enternecedora a causa del orgullo: el niño sabe que no debe tocar las llamas porque queman. Pero también es absurda porque la percepción del niño es equivocada. En otro nivel, sin embargo, el niño ha hecho lo que todo poeta quisiera lograr: ha creado una metáfora, y bastante profunda.

El hablante que observa a su ahijado observando una flor y llamándola una llama está vacilando entre empatía y juicio, como las dos palabras parentéticas indican. El "fenómeno" observado, pues, es tanto el color vívido (la vitalidad, la atracción) observado por el niño inocente y el acto poético maduro de nombrar, de crear una metáfora. El poeta-hablante luego tiene que examinarse a sí mismo en relación al niño, quien es al mismo tiempo él (el poeta) y otro (un niño). ¿Es que la tarea del poeta es risible, mero "juego infantil"? ¿O no es que hay algo sumamente profundo en la adquisición y empleo de la lengua --un

HPR/31

"fenómeno"--?

Hay que admitir que en la superficie estos dos poemas son inversos uno de otro. "Horacio" se parece más al monólogo dramático, mientras que por su brevedad "Fenómeno a observar" es más típico del soliloquio (o monólogo interior) de la lírica tradicional. Sin embargo, ambos poemas caben dentro de la definición de la «poesía de la experiencia» según los parámetros delineados por Molina Campos. Para explicar esta aparente contradicción, quisiera proponer la imagen de dos lentes superpuestas que funcionan como una cámara. Girarlos en una dirección centra el enfoque en la distancia; girarlos en la otra borra la distancia y perfila un elemento en primer plano que antes no se percibía³³.

En efecto, en los poemas que hemos examinado hay tres planos que podríamos designar como "éste", "ése" y "aquél". En "Horacio" el enfoque cae en el "aquél", las odas y la vida de Horacio, observado por "ése", el autor implícito que también es poeta, pero que establece su presencia en la primera sección. El constante movimiento y cambio de enfoque entre "aquél" y "ése" tiene la consecuencia de hacernos conscientes de "éste", nuestra posición como lectores. Los mismos planos están en juego en "Fenómeno a observar". La diferencia se aloja en la distancia escorzada entre "aquél" (el niño), "ése", el autor implícito que en este caso entra en proximidad temporal y espacial y se percibe como otro actor "testigo" de la escena, y "éste" (el lector). Nótese que las mismas posiciones están presentes en "My Last Duchess" de Browning, pero las posiciones son estáticas: no hay movimiento, ese giro de las lentes, que desestabilice las posiciones e identidades en cuestión. Si definimos esta relación en términos de soliloquio ("ése") y monólogo dramático ("aquél"), podríamos decir que se trata de las variaciones sutiles de un espectro de amplias variaciones.

³³ Me arriesgaría a plantear la hipótesis de que todos los poemas de *Cuaderno de campo* giran alrededor de este juego entre los tres planos, produciendo diferentes configuraciones de su relación. Se podrían también aducir las imágenes visuales de la tira de Moebius o el diagrama Venn para describir este fenómeno, pero me parece más flexible y capaz de variaciones esta imagen de las lentes superpuestas.

HPR/32

Reconozcamos también la confluencia de varias corrientes poéticas. Primero, Moreno ha sustituido el personaje dramático por poetas verdaderos (rasgo del culturalismo de los novísimos), pero no por eso son menos "personajes" dramáticos. Hemos visto, sin embargo, que el autor implícito se resiste a ser llamado un "personaje", sugiriendo que crea esta situación para descubrir algo acerca de sí mismo, para conocerse mejor a sí mismo y su mundo, a semejanza de los poetas españoles de los años 50 y 60 (además del monólogo dramático)³⁴. A la vez está incluyendo toda la tradición poética, hilando una red o telaraña con varios puntos de contacto. El concepto del monólogo dramático une a tales figuras como Gil de Biedma, Pound, Browning, Horacio, Catulo, Píndaro y hasta Fray Luis.

A mi parecer, pues, podemos designar tres aspectos adicionales de la definición de la poesía de experiencia "rediviva". El primero es esta confluencia o hibridización que el autor emplea para buscar intersticios y puntos de contacto nuevos e inexplorados. El segundo es la fluidez e inestabilidad de las posiciones de personaje, autor implícito y lector. Esta forma también le permite destacar la línea borrosa entre el arte y la vida. Y por fin, la nebulosa relación entre la creación (originalidad) poética, la refundición de la tradición y la traducción. En conclusión, esta «poesía de la experiencia» rediviva ha resultado en obras

³⁴Langbaum comenta este aspecto en su definición del romanticismo y su definición del monólogo dramático:

In *Movements of Thought in the Nineteenth Century*, George Mead describes romantic thought as a way of knowing through playing roles. . . . The romanticist, on the other hand, by projecting himself into the object, playing its role, knows himself in the object. He therefore knows both himself and the object empirically, through the reciprocal process of experience or self-objectification. . . . To know an object, the romanticist must be it. . . . For whether the romanticist projects himself into the past, nature, or another person, he never forgets that he is playing a role. . . . The process of experience is for the romanticist a process of self-realization, of a constantly expanding discovery of the self through discoveries of its imprint on the external world. (25)

HPR/33

sumamente intrincadas e intrigantes. Hasta qué punto esta injercción polifacética llevará al descubrimiento de nuevas venas de producción o se estancará en meras minucias no se puede decir de antemano. Lo seguro es, sin embargo, que poetas como Moreno están enriqueciendo la tradición española.

Bibliografía

- Castaño, Francisco, Paco Novelty y Luis Javier Moreno. "Traducciones de Horacio. Homenaje en su bimilenario". Con una presentación de José Luis Puerto. *Encuentros: Revista de Literatura* 20-21 (1993): sin págs.
- Cortés Tovar, Rosario y José Fernández Corte, eds. *Bimilenario de Horacio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. 205-29.
- Debicki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: UP of Kentucky, 1994.
- Eliot, T. S. *The Three Voices of Poetry*. New York: Cambridge UP, 1954.
- Galanes, Miguel de los. "Como la paradójica escaramuza de Lady Surround." *Nueva Estafeta* nos. 43-44 (junio-julio 1982): 83-84.
- Guerlac, Suzanne. *The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Horace. *The Complete Odes and Epodes*. Trans. and Notes W. G. Shepherd. Introd. Betty Radice. London: Penguin Books, 1983.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia: El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, ed. Julián Jiménez Heffernan, prolog. Alvaro Salvador (Granada: Comares, 1996).
- . *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: W. W. Norton, 1957.
- Lee, M. Owen. *Word, Sound, and Image in the Odes of Horace*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1969.
- León, Fray Luis de. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Taurus, 1990.
- Lind, L. R., ed. *Latin Poetry in Verse Translation: From the Beginnings to the Renaissance*. Boston: Houghton Mifflin, 1957.
- Medina, Raquel. "Poesía 'Fin de siglo': La experiencia y otros fantasmas poéticos." *Revista de Estudios Hispánicos* 32 (1998): 597-612.
- Molina Campos, Enrique. "La poesía de la experiencia y su tradición." *Hora*

HPR/34

- de poesía* 59-60 (1988): 41-47.
- Moreno, Luis Javier. *Cuaderno de campo*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Ong, Walter J., S.J. "The Writer's Audience Is Always a Fiction." *PMLA* 90 (1975): 9-21.
- Ovid. *The Art of Love*. Trad. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana UP, 1957.
- . *Metamorphoses*. Trad. e introd. Mary M. Innes. London: Penguin Books, 1955.
- Powell, Claire. *The Meaning of Flowers: A Garland of Plant Lore and Symbolism from Popular Custom and Literature*. Boulder, CO: Shambhala, 1979.
- Villena, Luis Antonio de. *10 menos 30: La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*. Barcelona: Editorial Pre-Textos, 1997.