

MELLON COLLIE AND THE INFINITE SADNESS.
 METAMORFOSIS DE LA MELANCOLÍA EN TRES
 POETAS ESPAÑOLES DEL NUEVO MILENIO

MARIO MARTÍN GIJÓN – *Universidad de Extremadura*

El título del disco *Mellon Collie and the infinite sadness* (1995) de la banda norteamericana *The Smashing Pumpkins*, que marcó a una generación de jóvenes españoles, nos sirve como hilo conductor para indagar en las formas en las que la melancolía, que como analizaran Fritz Saxl y Erwin Panofsky, a partir del Renacimiento fue adquiriendo un carácter positivo relacionado con el genio poético, aparece en tres poetas españoles cuya obra se inscribe en el nuevo milenio. Teniendo en cuenta el análisis de las melancolías política (Traverso) y amorosa (Barthes) así como otras perspectivas sobre la melancolía (de Kristeva a Han), analizamos cómo en Julio César Galán, Juan Andrés García Román y Pablo López Carballo esta melancolía puede relacionarse con los ideales perdidos, la lejanía (física o espiritual) de la amada o la falta de referentes en el mundo contemporáneo.

The album's title *Mellon Collie and the infinite sadness* (1995) by the American band *The Smashing Pumpkins*, which marked a whole generation of Spanish youths, is used here as leitmotiv to look for the ways in which melancholy, this aptitude which since the Renaissance, as analyzed by Fritz Saxl and Erwin Panofsky was related to the genius, is dealt with by three Spanish poets of the XXI century. Taking into account the theories of politic (Traverso) and love melancholy (Barthes) as well as other melancholy views (from Kristeva to Han) this paper attempts to deal the treatment with in the poetics of Julio César Galán, Juan Andrés García Román and Pablo López Carballo, the melancholy can be related to lost ideals, physical and spiritual distance of the beloved or the lack of references in contemporary life.

INTRODUCCIÓN

Mellon Collie and the infinite sadness (1995) de la banda norteamericana *Smashing Pumpkins*, tuvo la ambición de ser, según su intérprete Billy Corgan, el disco insignia de la Generación X (los nacidos entre mediados de los 60 y principios de los 80). Ciertamente se hizo eco de una melancolía difusa y una rabia sin enemigo definido, entre la falta de certidumbres y referentes utópicos del nuevo milenio. La melancolía, relacionada a veces con el desengaño amoroso, no es precisamente un sentimiento de moda en las corrientes mayoritarias de la poesía, pero sí que es determinante en algunos de los poetas más diferenciados de la literatura española reciente.

Como explicaran Erwin Panofsky y Fritz Saxl, desde la Edad Media tardía y más aún a partir del Renacimiento, la melancolía, que había sido considerada como temperamento ligado a uno de los cuatro humores, comienza a verse como una disposición temporal y va adquiriendo «un valor positivo y, por decirlo así, espiritual»,¹ evolución que se consolida con John Milton y sobre todo en el Romanticismo, cuando se termina de definir la «melancolía específicamente “poética” de los modernos: un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por eso mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad».² Así, Panofsky y Saxl hablarán de «la melancolía como conciencia intensificada del pro-

1 RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 2003, p. 226.

2 *Ivi*, p. 229.

pio yo».³ Si consideramos que la lírica ha sido tradicionalmente el género considerado como más propio para expresar los sentimientos personales, no ha de extrañarnos este lazo entre melancolía y poesía. Por otra parte, la escritura poética, por su concisión e intensidad tiene una relación especialmente tensa con el vacío que representa la página en blanco, melancolía y poesía, y la disposición melancólica, como afirma Jean Starobinski implica una relación con el vacío: «Il n'y a aura de forme, d'ornement que dans un rapport infatigable avec le vide».⁴ En los siguientes autores veremos cómo la melancolía puede relacionarse con la pérdida de los ideales y referencias, la lejanía del ser amado, o ser vago sentimiento que aísla al poeta en el tráfigo contemporáneo.

I UTOPIÁS PERDIDAS Y MELANCOLÍA DE LA OTREDAD EN JULIO CÉSAR GALÁN

En su libro *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée* (2016) el historiador Enzo Traverso explicaba, anudando con el breve ensayo de Walter Benjamin, *Linke Melancholie* (1931) cómo la izquierda debería sacar fuerzas de una melancolía inherente nutrida de las derrotas, una paradójica fuerza para reinventarse.⁵ Aunque en este trabajo no podemos abordar la importancia de lo social en la reciente poesía española, es evidente cómo la grave crisis sufrida por España en la última década, los movimientos sociales reunidos bajo el marbete del 15-M e, incluso, la relación con otras experiencias similares como la “Primavera Árabe”, ha tenido un notable influjo en la evolución de muchos poetas, especialmente notable en libros como *Que concierne* (2015) de Julieta Valero o *Todo está en todo* (2016) de Ernesto García López.

Pero si en estos autores el compromiso por ejemplo con “Ahora Madrid” (la versión madrileña de Podemos) se caracteriza por un cariz optimista y celebratorio de comunión con los otros, es en Julio César Galán (Cáceres, 1978) donde podemos ver una dimensión propiamente melancólica de las derrotas sociales, que además en su caso se liga con otra vertiente melancólica: el planto por lo que uno fue y, sobre todo, lo que hubiera podido ser, todo ello aderezado con una amplia panoplia de referencias musicales de grupos anglosajones, intertextos que dialogan con la voz poética. Así, en *La parada de los monstruos*, surge un verso de los *Smashing Pumpkins*: «The killer in my is the killer in you: resuena otra canción, / imagino que viene de las rocas de la llanura. / Después de la inocencia casi todo es ficticio».⁶ La cita de la banda de Billy Corgan funciona como intertexto para entendidos que compartan una banda sonora generacional. Procedente de la canción *Disarm*, del álbum *Siamese Dream* (1994), tematiza una infancia difícil que marcó la voz del cantante.⁷

3 *Ivi*, p. 226.

4 JEAN STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, 2012, p. 546.

5 ENZO TRAVERSO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée*, Paris, La Découverte, 2016.

6 El poema, no recogido en libro, fue publicado en la conocida enciclopedia de poetas *Las afinidades electivas*: <http://lasafinidadesselectivas.blogspot.com/2011/09/julio-cesar-galan.html>.

7 La estrofa en cuestión dice: «I used to be a little boy / So old in my shoes / And what I choose is my voice / What's a boy supposed to do? / The killer in me is the killer in you».

La difícil relación de Galán con su padre y sus trabajos ocasionales se conectan con la protesta del 15-M años después, que se considera como traicionada y fracasada, según expresa el extenso poema inicial de su libro *El primer día* (2016): «-Gana tu dinero, dijo el padre. Y el globito del yo / saltó junto a Ronald McDonald, / junto al trapicheo de drogas, / junto al girar harinoso de las pizzas / (-la generación mejor preparada, dijeron después y a continuación quisimos tomar el congreso de los Diputados y quemarlo; después, los de siempre, amañaron el cambio: 2015)».⁸

Seguramente es en su último libro, *Testigos de la utopía* (2017) donde la melancolía tiene un papel más predominante, y a la vez donde el componente político es más fuerte. Julio César Galán, que era lector de español en Argel cuando comenzaron las manifestaciones y revueltas ulteriormente conocidas como Primavera Árabe, presenció la represión de las protestas en Argelia y siguió de cerca la revolución en Túnez. La primera parte del poemario, titulado *El libro argelino*, incluye intertextos en árabe y en su poema *Libro IX*, una de las anotaciones marginales que lo comenta, recuerda al joven cuya inmola-ción inició la revuelta en Túnez: «El vendedor ambulante Mohamed Bouazizi piensa en su madre antes de quemarse a lo bonzo en Sidi Bouzid».⁹ En *Libro VI* el sujeto lírico había tratado su destino de emigrante con una elección léxica que remarca lo estéril de la emigración, su dolor por partir sin la amada y, a la vez, el fracaso de aquellos movimientos que recibieran un nombre tan optimista: «emigrar a ninguna primavera / emigrar solitario / para que todo / me devuelva esa cara / y tomar esa cara / (¿tuya? ¿invisible?) / desplazado sin sitio».¹⁰

Por otra parte, Galán, siguiendo los ejemplos de Fernando Pessoa y Antonio Machado, ha buscado en la diseminación en otras voces la mejor manera de reconciliar las contradicciones de su personalidad, creando heterónimos bajo cuyas firmas ha publicado tres poemarios, en gesto inusitado en un panorama tan personalizado como el ámbito de la poesía. El más interesante es su heterónimo femenino, Jimena Alba, cuyos versos muestran un cinismo mezclado de melancolía más extremo del autor y su descreimiento dolorido no solo de los ideales políticos («Luchar para qué... si el pescado se vende de antemano»), sino también de las pobres ilusiones de los literatos: «La literatura es una mentira más. ¿Hubo algún tiempo de ideales? / Y para qué si los hubo, si nunca fueron / [...] Perdurar... para qué si nada perdura... / ¿Eternizarse en unos pocos corazones fraternos?».¹¹ Jimena Alba reflexiona con amargo sarcasmo que «a veces suicidarse puede dar buenos resultados» y se lamenta: «Qué grandes hubiésemos podido Ser / si no nos hubiésemos tragado tantos idealismos».¹² La última parte del libro se titula *Breve mitología íntima* y relaciona la contestación social con movimientos como el punk: «La protesta social fluía / hacia el grito silencioso de cada uno: siguió el “No Future”».¹³

Tanto en los libros escritos con su nombre como en los firmados bajo heterónimo hay una nostalgia de la infancia. Así, Jimena Alba dice: «Recuerdo aún cuando era niña

8 JULIO CÉSAR GALÁN, *El primer día*, Sevilla, Isla de Siltolá, 2016, pp. 23-24.

9 JULIO CÉSAR GALÁN, *Testigos de la utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2017, p. 25.

10 *Ivi*, p. 18.

11 JIMENA ALBA, *Introducción a la locura de las mariposas*, Madrid, Tigres de Papel, 2015, p. 17.

12 *Ivi*, pp. 14-15.

13 *Ivi*, p. 83.

y vivía muy unida a todo lo vivo».¹⁴ Y si en *Testigos de la utopía*, el poema *Figura 14* que tematiza el viaje («le dijeron: la casa es esa tumba / y comenzó a viajar») está precedido de una célebre cita de Giuseppe Ungaretti («Busco un país / inocente»)¹⁵ este país termina por identificarse con la infancia, por lo cual los únicos destellos de optimismo, brotando de la melancolía, tienen que ver con el hijo que se está gestando, sellado tras el retorno presentado, de modo algo grandilocuente, como una vuelta a Ítaca en la tercera parte del libro, *Feliz como quien Ulises...* y según especifica en su dedicatoria final: «Ésta es la historia de varios exilios exteriores, interiores y sus sucedáneos: Argel, Túnez y Mahón, mientras intentan vivir juntos, se casan y tienen un hijo».¹⁶ El nacimiento del hijo cierra el círculo melancólico, la nostalgia del hijo que fue y a la vez clausura su historia poética,¹⁷ quizás confirmando indirectamente la fertilidad de la melancolía para la lírica.

2 LA MELANCOLÍA POPROMÁNTICA DE JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

En la imbricación de referentes de la cultura pop contemporánea, en la visión transgenérica del poema, la importancia de la infancia y en la inclusión de notas a pie de página de Juan Andrés García Román (Granada, 1979) vemos una actitud con puntos en común con Julio César Galán, de quien fue compañero de estudios y amigo en Granada.¹⁸ Sobre todo a partir de su libro *El fósforo astillado* (2008), que supone un cambio importante respecto a su producción anterior, por otra parte nada desdeñable, hasta el punto de que García Román la considera su “opera prima”. Sin embargo, la actitud vital del poeta granadino es algo distinta, marcada, como veremos, por la fidelidad a los ideales del Romanticismo visto como vanguardia.

El libro *El fósforo astillado*, dividido en tres actos como si de un libreto de ópera se tratara, cuenta una doble historia: la de la relación entre un poeta soñador y una amada pragmática y, a la vez, la de la búsqueda de un poema soñado. En el poema que abre el libro, *Te llamas Annalisa (Jazzmín)*, la amada declara al poeta: «me llamaré Annalisa hasta que te decidas a soñar un poema».¹⁹ Como apunta Valerio Nardoni en su sagaz epílogo: «Nel mondo complesso di questo libro agiscono come reagenti chimici Rilke e Lautréamont».²⁰ De modo congruente, la búsqueda del poema perfecto tiene lugar en el sueño, es un poema soñado, que no llegará hasta el acto tercero.

La tristeza envuelve a los amantes, en una dulce melancolía que conjuga elementos de la cultura popular y, en especial, del mundo de la literatura infantil (rasgo distintivo del

¹⁴ Véase *Introducción en ivi*, p. 15.

¹⁵ GALÁN, *Testigos de la utopía*, cit., p. 79.

¹⁶ *Ivi*, p. 87.

¹⁷ Según testimonio personal del poeta, no ha vuelto a escribir poesía desde entonces.

¹⁸ Juan Andrés García Román escribió el prólogo al libro *Inclinación al envés* (2014) de Julio César Galán, mientras que éste le había dedicado *Sobre el nivel del mar*, el poema central de *Tres veces luz* (2007).

¹⁹ JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD, 2008, p. 19.

²⁰ VALERIO NARDONI, *Postfazioni. L'uomo dei palloni*, en JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Quaderno del suggeritore*, trad. por VALERIO NARDONI, Livorno, Valigie Rosse, 2010, p. 93.

autor granadino), como Martin Pebble, con los personajes de la mitología clásica,²¹ que a su vez son adaptados a una dinámica aniñada, de modo que habla de «Proserpina, la niña que se lleva los jardines como una tarta de cumpleaños», en el poema *Por primera vez estás triste (Belisario envía tropas a los árboles)*.²² Encabezado por una frase del novísimo Luis Antonio de Villena, *El mito es absurdo*, la amada es una niña rubia botticelliana que espera unicornios en la Toscana pero a la vez tiene la nariz roja de Martin Pebble y a la que al final se le insta a dejar «en paz los jardines» con el mismo tono que se dice «no hagas eso, gata».²³

Si *El fósforo astillado* se hibrida con el género teatral, su segundo libro, *La adoración* (2011) adopta la estructura de un cuento infantil en 33 capítulos, precedido de tres poemas. El primero de ellos, que inaugura el libro, se titula *Del nacimiento de la melancolía*. De nuevo, el poeta se sitúa en el esfuerzo por alcanzar a su amada, Snow White (Blancanieves), tratándola de impresionar con su oficio: «se celebró tu infancia y yo quise llegar al fondo de aquello / colocándome una acreditación de poeta para entrar».²⁴ Evocando esa época primera en la que trabaron conocimiento, recuerda que «en aquellos tiempos ser moderno consistía en la ironía».²⁵ Pese a ello, yendo contra corriente, el poeta ejerce su escritura para suscitar las lágrimas: «Porque andaba mothertheless por el mundo / y te regalé versos que te hicieron llorar».²⁶ Y sin embargo, aunque haya cumplido su objetivo, el poeta oscila entre el sentimentalismo y la burla o escarnio del mismo, como demuestra su contradictoria reacción: «Pero ni siquiera tu llanto me haría abdicar / de mi nueva mirada deportiva; / en nuestra institución había un pinball / y yo te pregunté: –¿Y cuando las lágrimas / atraviesan tu rostro / y pasan justo sobre tus lunares, recibes puntos?, / dime, Snow White».²⁷

La conversión del signo corporal por excelencia, las lágrimas, en un juego de entretenimiento por el que se obtendrían puntos, subvierte las expectativas de esta historia amorosa, algo que no dejará de recurrir en el complejo cuento de hadas barroco que cuenta este poemario. Así, en el capítulo 28, titulado *La ascensión de las lágrimas*, el poeta, mientras espera a la amada, rememora episodios tristes de su infancia: «La historia, mi historia. Recuerdo cómo fue la infancia en el cuerpo de un niño gordo. Un niño gordo es una campana y una ventana que da a los días nublados. También recuerdo que murieron juntos mi padre y la infancia. Pero trajiste otra de repuesto».²⁸ Lo que parece apuntar a una confesión acongojada se torna frívolo, cuando la propia infancia se puede sustituir por otra, como cualquier adminículo. Embarcado, en ese continuo vaivén, en un

21 Vicente Luis Mora ha hablado, a propósito de este libro, de «barroco de acumulación o hiperconstructivo» y explicado que «*El fósforo astillado* crece, pues, entendido como diálogo entre materiales diversos, imposibles, que crecen con la contradicción y la polemología». Véase VICENTE LUIS MORA, *10 notas para explicar(me) El fósforo astillado*, en «Diario de lecturas» (10-02-2009), <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/02/10-notas-para-explicarme-el-fosforo.html>.

22 GARCÍA ROMÁN, *El fósforo astillado*, cit., p. 32.

23 *Ivi*, p. 33.

24 JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *La adoración*, Barcelona, DVD, 2011, p. 9.

25 *Ibidem*.

26 *Ivi*, p. 10.

27 *Ibidem*.

28 *Ivi*, p. 107. La muerte del padre es un elemento autobiográfico real del autor.

enfoque cínico, el poeta toma como modelo a Shanks, el pirata de los dibujos animados japoneses *One Piece*, y compara a la amada con un álbum de cromos, por el mismo sentido de evasión: «Shanks tenía razón, ahora lo sabía; sí te amé, pero también me serviste de parapeto cuando yo seguí en pos de esa esencia incompleta y urgente de lo hermoso. Quizás no fuiste uno más de mis cromos; tal vez el álbum, no lo sé». ²⁹ La reacción de la amada quiebra esa artificial representación de tipo duro:

De repente, me vino nítida tu imagen: estábamos en tu cuarto, eran los últimos días y yo me había vuelto un diletante necio y sin corazón, una enciclopedia que se ha hecho pipí, un experto en lugar de un amante. Te volviste y me dijiste: «No me ofendas». Y llorabas. Llorabas tú entonces y lloré yo ahora. Me senté en las piedras húmedas del pozo y lloré, lloré en mis gafas y de ahí sobre el reloj de arena. Lloré y el calor de las lágrimas me dejó dormido. ³⁰

En su *Elogio de las lágrimas*, Roland Barthes señala lo inactual del llanto del enamorado: «Dans les larmes mêmes de l'amoureux, notre société réprime son propre inactual, faisant ainsi de l'amoureux qui pleure un objet perdu dont le refoulement est nécessaire à sa "santé"». ³¹ Como dice el teórico francés, el enamorado, al recuperar el derecho a llorar, que se opone a todo lo asociado con la virilidad, opera «un renversement des valeurs, dont le corps est la première cible» y, haciendo así, «accepte de retrouver le corps enfant». ³² De ahí que en García Román, el llanto asocie a la vez las lágrimas de los enamorados y el retorno a la infancia.

Esa transfiguración que opera el llanto la ha descrito con gran exaltación en *El que llora*, extenso poema incluido en su último poemario, *Fruta para el pajarillo de la superstición* (2017) y que describe el llanto como la forma de alcanzar una nueva dimensión: «Pronto olvida el que llora por qué llora y se siente / como quien entra en una catedral / y, atravesando el pórtico en tinieblas, / ve que el aire se puebla de destellos dorados. // Como si la tristeza / fuera algo más que la tristeza, / atraviesa las naves, le parece / que es el llorar como otra dimensión, / de las cosas, ahora reveladas». ³³ En lo que sigue, elabora una especie de “mito del dolor” como el que describiera Barthes, para quien las lágrimas podían establecer una comunicación más nítida con el prójimo:

Les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accomode: je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus “vrai” des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue: «Les paroles, que sont-elles? Une larme en dira plus». ³⁴

Y en efecto, el que llora, a través del llanto, entra en comunión, primero, con «otras almas, encapuchadas todas; / son hombres y mujeres / que lloraban también cerca de allí / y le hacen sentir cosmopolita». ³⁵ Pero después, el llanto le transporta ya no horizontal-

²⁹ *Ivi*, p. 108.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 214.

³² *Ivi*, p. 213.

³³ JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Fruta para el pajarillo de la superstición*, Valencia, Pre-Textos, 2017, p. 85.

³⁴ BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 225.

³⁵ GARCÍA ROMÁN, *Fruta para el pajarillo de la superstición*, cit., p. 85.

mente a sus congéneres sino verticalmente, al pasado de sus ancestros y «se sorprende / recuperando ahora algún recuerdo, / descubriéndose rama de una hoja / caída a otoños luz. / Tal vez por eso atisba tras las lágrimas / la imagen de su cuna, / la pena originaria / ascendiendo en la gasa, casi humo, del dosel / a una pena vivida en otro cuerpo, / en un alma limítrofe». A continuación, el que llora siente en sí «la pena de su madre / cuando era estudiante, / o cree ser su propio antepasado / perdiendo entre los riscos una oveja».³⁶

No es una anécdota banal el hecho de que Juan Andrés García Román sea llamado “el último romántico” por sus amigos. El poeta granadino se ocupó recientemente de la traducción de *Floreced mientras*, la más importante antología poética del Romanticismo alemán publicada en España. Su concepción del Romanticismo no es reductora a un breve periodo del siglo XIX y considera al propio Rainer Maria Rilke (del que tradujera los poemas póstumos) «un romántico muy tardío».³⁷ En su introducción a dicha antología defiende la consideración del Romanticismo, en especial en sus inicios (el *Frühromantik*) como «la primera vanguardia»,³⁸ y señala puntos en común con el dadaísmo y el surrealismo. En la mirada de García Román sobre el Romanticismo (en cuya reflexión, a la vez, se evidencian rasgos de su propia poesía), lo que definiera a este movimiento es su búsqueda sin fin, su deseo insaciable de una irrealizable Obra suprema:

Mientras el proyecto romántico siga en pie –aun cuando sea objeto de crítica y hasta de chanza por sus miembros y contemporáneos– todas sus realizaciones supondrán en parte la gran Obra de la nueva poesía. Por eso, no ha de entenderse el circunloquio de la etiqueta “poesía de la poesía” como hipérbole o como acendramiento –al modo de “cantar de los cantares” o “amor de los amores”, es decir, como una especie de flor y nata de su propia materia– sino más bien como la proyección infinita de ese objeto, su fuga, pero tampoco en un sentido casi alelado, como expectativa de algo inmaterial o irrealizable, no, sino como proyecto lanzado a su realización.³⁹

Ese proyecto sin fin, capaz de consumir y justificar una vida, es consciente de su fragilidad y, en un cierto sentido, de su ridículo para sus contemporáneos. Los gestos de escarnio que se aplica el poeta marcan su consideración de la poesía como un juego, que él también ve presentes en los más típicos representantes del Romanticismo alemán, como Novalis. Por eso, frente a la habitual idea trágica de ese movimiento, García Román resalta «el carácter lúdico del Romanticismo, el posicionamiento interpretativo, la cierta distancia especulativa con respecto a estos objetos». Trayendo a colación la famosa afirmación de Schiller de que el hombre «sólo es enteramente hombre cuando juega», afirma que este juego «en lo referido a poesía, se manifiesta no sólo en piruetas verbales, sino en el hecho de que el autor conciba la obra al modo de un ensayo».⁴⁰

36 *Ivi*, p. 87.

37 JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Introducción*, en *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, ed. por JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 5-26, p. 26.

38 *Ivi*, p. 22.

39 *Ivi*, p. 17.

40 *Ivi*, p. 21.

Para el aquejado de depresión, según Julia Kristeva, la belleza es el otro mundo necesario para soportar éste, por lo que se siente impelido a sublimar, a la amada por ejemplo: «La dynamique de la sublimation, en mobilisant les processus primaire et l'idéalisation, tisse autour du vide dépressif et avec lui un hyper-signe».⁴¹ Para García Román, está claro lo que de juego y artificio buscado tiene esta sublimación, pero eso no le resta validez. Ese jugar en serio caracteriza toda la obra de madurez del poeta granadino, infantil madurez, valga el oxímoron, dado que se ancla en una concepción de la infancia como la vida real, recordada con la melancolía del que ha de resignarse a ser adulto.

3 PABLO LÓPEZ CARBALLO, O LA PRETENDIDA PRECISIÓN DE LA INDIFERENCIA

Esa relación ambivalente hacia la melancolía adquiere un matiz distinto en el más joven de los poetas cuya obra analizaremos, Pablo López Carballo (Cacabelos, León, 1983). Ya en su primer libro, *Sobre unas ruinas encontradas* (2010), el sujeto lírico se mueve sobre un escenario de ruinas a primera vista evocador de las pinturas románticas a lo Caspar David Friedrich, pero desprovistas ahora de cualquier aura, pues «cualquier punto es el centro» y uno ha de moverse en un «océano de pastiches / intransitable».⁴² Como bien expresa Lorenzo Mari, «traccia un percorso attorno alle possibilità e alle impossibilità della rappresentazione».⁴³ Un claro desencanto se apodera del poeta ante esa equiparación de todo, como se muestra en poemas como *Los panoramas ya no son lo que solían* y *Esperando lo sublime*, en el segundo de los cuales, con gesto desabusado, se confiesa que «yo ya no salgo a buscarlo espero / con el plato, color dorado por el sol».⁴⁴ Esta degradación de lo antes considerado sublime queda patente al representar el culmen por excelencia de la poesía amorosa, como es el encuentro erótico. Dando la razón a las tesis de Byung-Chul Han sobre la «agonía de Eros»,⁴⁵ en el poema *Acción de amor sin enamorados* se describe un sexo mecánico en la que los protagonistas no son seres únicos sino intercambiables: «Te deseo accidental y arrítmicamente, / girar y juntar, maniobra / con cautela hasta el abrazo». Pero esa arbitrariedad angustia al sujeto, que lo relaciona con lo igualmente azaroso y prescindible de la escritura: «Violentas dudas alteran / las imágenes en la pérdida / consumada: cuerpos desdibujados. / Podría ser un poema, / podrías ser tú o un simple / vuelo reprochado».⁴⁶

En su siguiente libro, nos encontramos con un similar paisaje desierto que suscita una melancolía sobre naturalezas muertas contemporáneas. El sujeto recorrer escenarios yer-

41 JULIA KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. III.

42 PABLO LÓPEZ CARBALLO, *Sobre unas ruinas encontradas. indexing=false*, Barcelona, La Garúa, 2010, pp. 42 y 25.

43 LORENZO MARI, *Ora aperta retinae, o della poesia di Pablo López Carballo*, en *Imbastire l'acqua*, trad. por LORENZO MARI, López Carballo, Pablo, Poesía. 2.0, 2013, pp. 5-13, p. 8.

44 *Ivi*, pp. 20 y 21.

45 Para Han: «El Eros se dirige al otro en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica» (BYUNG-CHUL HAN, *La Agonía del Eros*, trad. por RAÚL GABÁS, Barcelona, Herder, 2014, p. 10).

46 *Ivi*, p. 61.

tos salpicados por objetos aislados, que cobran un carácter espectral como en un Giorgio de Chirico postmoderno. El poeta presta oído al «chismorrear de los objetos» y espera «la resurrección boreal de los objetos».⁴⁷ En esa observación minuciosa se está convencido de poder recibir una revelación pues, como se dice, «la posibilidad / era el objeto // estar / o no estar / la consecuencia».⁴⁸ Como expresa el gran hispanista Gaetano Chiappini: «Il percorso del poeta è spettrale, gelido e senza strade, e si dirama per simboli e rovine, appunto, di pietra e ghiaccio, consumato nella tentata ricerca della verità e della vita».⁴⁹ Frente a eso, aparece una atípica hostilidad afectada hacia el erotismo: «El sexo son tres días, / pórtico de lo mezquino / suburbio / vetusto centro» y se desdeñan los reclamos de la amada: «Cenital tu pubis parece perder / contacto / enfocado sobre tela, / todos contentos si yerto si enjuto / se deja a la abstracción».⁵⁰

En su último poemario, *La dictadura de la perspectiva* (2017) se desarrolla al máximo esta atención a lo visible y su cuestionamiento, con un profundo trasfondo fenomenológico que puede pasar inadvertido en una lectura rápida. El libro parte del sueño de armonía que identificamos con el Renacimiento. Por ello Paolo Uccello, creador de la perspectiva, y Piero della Francesca, con su lienzo *La ciudad ideal*, se convierten en referentes interpelados, pues en sus cabezas «se dibuja un mundo, el único habitable» de líneas imperecederas. La realidad que nos tocó vivir, sin embargo, es mucho más borrosa y, como dijera Chiappini, en su búsqueda, «il cammino avviene senza mai trovare la conferma per il ricercatore di riuscire a coagulare l'incontro impossibile tra gli occhi e le forme. Il mondo è così un volo spento, privo di bussola e di coordinate».⁵¹ En efecto, la mirada no logra focalizarse: «Todo se ensombrece cuando lo miro. Definir / como repartir en semejanzas. En la carencia», comienza el poema *Alucinación de las parcelas*, que insiste en que «me duelen los objetos» y escenifica de modo magistral la arbitrariedad que subyace a nuestros puntos de referencia: «Coloco estacas / y aparece el paisaje».⁵²

Este carácter arbitrario se acopla a la irrelevancia con la que se siente caracterizado el proyecto creador del autor, lo cual despierta una melancolía que intenta asumirse con resignación: «He movido, / a diario, el proyecto que a nadie interesa. / Aquí sigue saliendo el sol desorientado, / no digas nada, te querrán helar los huesos, / no entienden de nostalgias, buscan el renombre / y siempre están dispuestos al precio».⁵³ Como puede verse, el poeta tiene una reacción romántica pues se consuela con que dicho proyecto se opone a los que «no entienden de nostalgias» y obran de manera venal. Frente a ellos, el poeta, declara: «Los límites toman forma, como la precisión / de tu indiferencia».⁵⁴

47 PABLO LÓPEZ CARBALLO, *Quien manda uno*, Madrid, Amargord, 2012, pp. 22 y 27.

48 *Ivi*, p. 31.

49 GAETANO CHIAPPINI, *La febbre gelata delle rovine di Pablo López Carballo*, en «Le parole e le cose» (12-02-2012), <http://www.leparoleelecose.it/?p=3366>.

50 LÓPEZ CARBALLO, *Quien manda uno*, cit., p. 13.

51 CHIAPPINI, *La febbre gelata delle rovine di Pablo López Carballo*, cit.

52 PABLO LÓPEZ CARBALLO, *La dictadura de la perspectiva*, Gijón, Trea, 2017, p. 24.

53 *Ivi*, p. 27.

54 *ivi*, p. 26. La relevancia de este lema de la indiferencia se advierte en que *La precisione dell'indifferenza* ha sido el título escogido por el autor para su más reciente antología traducida al italiano. Véase: PABLO LÓPEZ CARBALLO, *La precisione dell'indifferenza. indexing=false*, ed. por SERGIO ROTINO, trad. por LORENZO MARI, Messina, Carteggi Letterari, 2016.

Esa indiferencia proveniente de un “tú” ambiguo (puede ser la amada, puede ser el lector) sirve como un escudo frente a la falta de eco y futilidad de alguien cuya vida está también en tierra de nadie, «*en la edad / del desinterés, ni demasiado joven / ni todavía respetable*». ⁵⁵

CONCLUSIÓN

En estos tiempos privados de intimidad y donde se exhibe la *extimidad*,⁵⁶ en esta época de tiempos acelerados y presión de lo instantáneo, tiempos donde se nos presiona para aparecer como entusiasta, con un «entusiasmo inducido» que, según ha analizado Remedios Zafra en un ensayo reciente, sirve de maravilla a los propósitos de productividad del nuevo capitalismo,⁵⁷ la melancolía es un sentimiento a contracorriente. Por ello, lejos de significar una evasión a una nueva torre de marfil, esa melancolía mantiene un poder subversivo, sea ya de manera explícita, como en Julio César Galán, o de modo más soterrado, como en Juan Andrés García Román. En cualquier caso, es una melancolía necesaria para elaborar nuevos referentes, pues para encontrarse a sí mismos es necesario perderse y la «conciencia intensificada del yo» que, según Saxl y Panofsky, ofrece la melancolía moderna es un inmejorable punto de partida para la propia búsqueda lingüística.

⁵⁵ LÓPEZ CARBALLO, *La dictadura de la perspectiva*, cit., p. 26. Cursiva en el original.

⁵⁶ Concepto acuñado por SERGE TISSERON, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

⁵⁷ REMEDIOS ZAFRA, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBA, JIMENA, *Introducción a la locura de las mariposas*, Madrid, Tigres de Papel, 2015. (Citato alle pp. 171, 172.)
- BARTHES, ROLAND, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977. (Citato a p. 174.)
- CHIAPPINI, GAETANO, *La febbre gelata delle rovine di Pablo López Carballo*, en «Le parole e le cose» (12-02-2012), <http://www.leparoleelecose.it/?p=3366>. (Citato a p. 177.)
- GALÁN, JULIO CÉSAR, *El primer día*, Sevilla, Isla de Siltolá, 2016. (Citato a p. 171.)
- *Testigos de la utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2017. (Citato alle pp. 171, 172.)
- GARCÍA ROMÁN, JUAN ANDRÉS, *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD, 2008. (Citato alle pp. 172, 173.)
- *La adoración*, Barcelona, DVD, 2011. (Citato alle pp. 173, 174.)
- *Fruta para el pajarillo de la superstición*, Valencia, Pre-Textos, 2017. (Citato alle pp. 174, 175.)
- *Introducción*, en *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, ed. por JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 5-26. (Citato a p. 175.)
- HAN, BYUNG-CHUL, *La Agonía del Eros*, trad. por RAÚL GABÁS, Barcelona, Herder, 2014. (Citato a p. 176.)
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 2003. (Citato alle pp. 169, 170.)
- KRISTEVA, JULIA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987. (Citato a p. 176.)
- LÓPEZ CARBALLO, PABLO, *Sobre unas ruinas encontradas*. *indexing=false*, Barcelona, La Garúa, 2010. (Citato a p. 176.)
- *Quien manda uno*, Madrid, Amargord, 2012. (Citato a p. 177.)
- *La precisione dell'indifferenza*. *indexing=false*, ed. por SERGIO ROTINO, trad. por LORENZO MARI, Messina, Carteggi Letterari, 2016. (Citato a p. 177.)
- *La dictadura de la perspectiva*, Gijón, Trea, 2017. (Citato alle pp. 177, 178.)
- MARI, LORENZO, *Ora aperta retinae, o della poesia di Pablo López Carballo*, en *Imbastire l'acqua*, trad. por LORENZO MARI, López Carballo, Pablo, Poesia. 2.0, 2013, pp. 5-13. (Citato a p. 176.)
- MORA, VICENTE LUIS, *10 notas para explicar(me) El fósforo astillado*, en «Diario de lecturas» (10-02-2009), <http://vicenteluismora.blogspot.com/2009/02/10-notas-para-explicarme-el-fosforo.html>. (Citato a p. 173.)
- NARDONI, VALERIO, *Postfazioni. L'uomo dei palloni*, en JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Quaderno del suggeritore*, trad. por VALERIO NARDONI, Livorno, Valigie Rosse, 2010. (Citato a p. 172.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, 2012. (Citato a p. 170.)
- TISSERON, SERGE, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001. (Citato a p. 178.)
- TRAVERSO, ENZO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée*, Paris, La Découverte, 2016. (Citato a p. 170.)

ZAFRA, REMEDIOS, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017. (Citato a p. 178.)



PAROLE CHIAVE

Melancolía; poesía española contemporánea; Juan Andrés García Román; Julio César Galán; Pablo López Carballo; Julia Kristeva; Roland Barthes

NOTIZIE DELL'AUTORE

Mario Martín Gijón (Villanueva de la Serena, España, 1979) es doctor en Filología Hispánica. Ejerció la docencia en las universidades de Marburgo (Alemania) y Brno (República Checa), y actualmente es profesor en la Universidad de Extremadura. Es autor de media docena de ensayos, entre los que pueden destacarse *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro* (Premio Gerardo Diego de Investigación Literaria, 2009) y *La patria imaginada de Máximo José Kahn. Vida y obra de un escritor de tres exilios* (Premio Amado Alonso de Crítica Literaria, 2011). Como poeta es autor de *Latidos y desplantes* (2011), *Rendición* (2013) y *Tratado de extrañeza* (2014).

marting@unex.es


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIO MARTÍN GIJÓN, Mellon Collie and the Infinite Sadness. *Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», x (2018), pp. 169–180.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto Traducción» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento


<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.