

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 66 (2019)

Heft: 3: Fascículo español. El título de los poemas en la poesía española contemporánea

Artikel: La autorreflexión en Los buenos propósitos de Ana Merino

Autor: Mejlas, Roberto Carlos / Henriques, Yoselin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882559>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La autorreflexión en *Los buenos propósitos* de Ana Merino

Roberto Carlos MEJÍAS & Yoselin HENRIQUES
Universidad de Zúrich

Abstract: En esta contribución se realiza un análisis discursivo de los poemas «Tal vez tengamos suerte» y «Diseción de los desvelos» del poemario *Los buenos propósitos* (2015) de Ana Merino, con la finalidad de demostrar la condición autorreflexiva de ambos textos. Queda confirmado así, para el último libro de Merino, el carácter metaliterario que críticos como Luis Beltrán Almería o Itz'iar López Guil han sabido ver en su poesía anterior.

Keywords: Ana Merino, *Los buenos propósitos*, poesía española contemporánea, poesía española del siglo XXI, poesía autorreflexiva, «Tal vez tengamos suerte», «Diseción de los desvelos»

El recorrido poético iniciado por Ana Merino en 1995 con *Preparativos para un viaje* ha sido receptor de elogios por parte de críticos y poetas como Luis Beltrán Almería o Itz'iar López Guil. Si en «El simbolismo dual de Ana Merino», Beltrán Almería califica la obra de Merino de una creatividad resistente al paso del tiempo (2009: 120), López Guil (2016), por su parte, destaca su solidez en su artículo «Ludismo y sentido en *Juegos de niños* (2003) de Ana Merino» (2016), donde defiende la existencia de dos etapas en la obra lírica de Ana Merino: «una de aprendizaje y perfeccionamiento» (2016: 371), que comprende sus primeros tres poemarios, «y otra de madurez» (2016: 371) que empieza con *Juegos de niños* y engloba también *Compañera de celda* (2006) y *Curación* (2010). Respecto a la primera fase, López Guil sostiene que en ella la intuición juega un papel preponderante, mientras que, en la segunda, existe «un mayor control de la razón» y «tiene cabida la lógica» (2016: 372). En el mismo trabajo, se enfatiza la tendencia autorreflexiva de la poesía de Merino: desde *Preparativos para un viaje*, poemario en el que existe una «homologación entre viaje y andadura poética», hasta *Juegos de niños*, donde, en poemas como «Diario de una maestra» (2003: 19-20), por ejemplo, se «homologa la acción de escribir con la de juntar vocales y sueños» (2016: 380), y se contraponen a la disciplina y poca espontaneidad del tipo de comunicación que los niños aprenden en la escuela (2016: 378). De acuerdo con esta contraposición, según López Guil, es posible afirmar que en dicho texto la imaginación es concebida «como única forma de defensa contra el rencor en una vida adulta estructurada igual que la propia escuela» (2016: 382). En un sentido metaliterario se confrontan, entonces, intuición creadora y lógica

racional, siendo la primera, la intuición, la que recibe una connotación positiva. Esa «mirada intuitiva y espontánea», afirma López Guil (2016: 382), es la esencia de la poesía de Ana Merino. En lo que sigue y mediante un análisis discursivo de algunos poemas –en especial, de «Tal vez tengamos suerte» (2015: 9) y «Diseción de los desvelos» (2015: 16)– nos proponemos mostrar cómo esta nueva entrega de la poesía de Merino sigue siendo autorreflexiva.

Los buenos propósitos reúne 34 poemas, repartidos con total exactitud (17 + 17) entre las dos secciones que integran el libro, a saber: «Diseción de los desvelos» y «La serpiente dormida». Por consiguiente, ya en su estructuración formal, se aprecia una significativa inclinación hacia el equilibrio, inclinación que se prefigura desde la portada del libro con la imagen –elegida expresamente por la autora– de Diana-Artemisa sosteniendo dos bestias, una en cada brazo. De hecho, en su diccionario de mitología, Grimal describe a Artemisa como una «diosa salvaje, de bosques y montañas, cuyos compañeros habituales son las bestias» (1989: 54): en tanto que tal, Artemisa es también la diosa del orden y el desorden, estados entre los cuales la naturaleza oscila de acuerdo con los principios de la termodinámica (Pepperell 2003: 53). Esta disposición hacia el equilibrio, probablemente entre orden y desorden, parece corroborarse en el *Leitmotiv* de cada sección de *Los buenos propósitos*. En «Diseción de los desvelos», como sugiere la voz «diseción»¹, predomina el enfoque analítico. En «La serpiente dormida», sin embargo, tendrán preeminencia la intuición, la imaginación y lo onírico, según anticipa el participio del título y confirman las declaraciones de la propia poeta a los autores de este artículo. El poemario, por tanto, no exige al lector que opte por una de estas dos formas de aproximación al mundo, sino que le ofrece la posibilidad de ambas, representando y, en consecuencia, defendiendo su necesario equilibrio, la obligada presencia de ambas en el hecho poético. En este sentido, esa disposición equitativa, sugerida tanto por la estructuración formal del poemario, como por la misma imagen seleccionada para su portada, nos ofrece los primeros indicios de la existencia de la reflexión metaliteraria en el texto, al tiempo que evoca una concepción de la literatura como espacio de posibilidades y de esperanza.

«Tal vez tengamos suerte» es el poema inaugural del conjunto, tanto en el plano de la expresión (por su posición en el poemario) como en lo referente al plano del contenido (por el carácter incoativo de la propuesta de trato que contiene). Este poema, escrito en verso libre, predominantemente de arte mayor, puede dividirse en dos macrosecuencias discursivas: en A (estrofas 1 a 4), el Yo poético expone un «trato» con el Tú y las condiciones del mismo, mientras que, en B (estrofa 5), sintetiza la idea que el compromiso supone. La tematización de un mecanismo literario como es este pacto, que

1 DRAE: «análisis pormenorizado de algo».

designa el pacto de ficción con el lector, ya supone en sí la autorreflexión y, como tal, abre la posibilidad de una lectura de este tipo de todo el poema. Recurrir a este mecanismo, como hace el sujeto lírico, implica, conocer el funcionamiento de la comunicación literaria y, al mismo tiempo, reconocer la importancia tanto de la imaginación como del lector para el texto literario:

Hagamos un buen trato
 que condense las cosas por vivir entre los dedos,
 que en tu mano aparezcan ficciones de colores
 como fichas redondas de algún juego de mesa
 con aquellos dibujos 5
 de ocas mareadas y puentes caudalosos.

Tiraremos los dados
 confiando en la suerte
 de una extraña aventura
 que nos haga creer que estamos lejos, 10
 recorriendo un camino de veredas agrestes,
 saltando las casillas del infierno
 y borrando las huellas de nuestros pies descalzos
 hundiéndose en la arena mojada del tablero
 como una larga playa a orillas del deseo. 15

Cerremos este trato
 dibujemos las sombras
 de los que se merecen repetir el intento
 y esperan dos jugadas,
 porque en este viaje se ahoga sin querer 20
 la voz de mis palabras en un pozo.

Sellemos nuestro trato
 que tanto se parece
 a una antigua promesa
 que hicieron nuestros padres 25
 cuando en el horizonte las nubes se expresaban
 con formas de animales
 y el tiempo era el extracto de las horas
 vestido con el eco del verano.

Tal vez tengamos suerte 30
 y en alguna partida
 que quede por echar
 cambiemos el destino de los dados
 y así pueda escribirte
 que ganó nuestra infancia 35

y en ella sobrevive el amor que nos queda
 como el aliento intacto de la nieve
 en los picos más altos (2015: 9-10).

Dentro de A, la primera estrofa conforma el subsegmento discursivo A1. En esta microsecuencia discursiva el Yo plantea el «trato» entre sí mismo y un Tú interlocutor. En ella se compaginan el enunciado y la enunciación; aquello que se expresa en el enunciado parece describir también cuanto ocurre, simultáneamente, en la enunciación, puesto que, al comenzar a leer el poemario, su interlocutor se encuentra con poemas que son «ficciones de colores» (v. 3) entre sus manos. El «trato» que el Yo poético propone parece ser, visto desde esta óptica, un pacto de lectura del propio poemario, un libro en el que se aspira a condensar «las cosas por vivir» (v. 2). La primera persona del plural en el imperativo del verso inicial («hagamos un buen trato»), hace extensiva su propuesta a todo el que la lea: seguir adelante en la lectura significa aceptar ese trato, de modo que el lector pasa a ser parte vital del hecho poético, de ese «trato», que comienza con el propio poemario.

Si en A1 se introduce el pacto, en las estrofas 2 a 4 (A2) se van a expresar las condiciones de dicho trato. La primera de ellas, expresada en la 1ª estrofa de A2, es que el lector acepte creer el viaje que está comenzando, comienzo que se metaforiza en esa acción de lanzar los dados y que, como la lectura, funde al yo y al tú en esa primera persona del plural del futuro que principia la estrofa («Tiraremos los dados»). En los siguientes dos versos («confiando en la suerte de una extraña aventura / que nos haga creer que estamos lejos»), se apela a la imaginación del tú, quien debe sumergirse en el viaje descrito a partir de algunas de las tópicas casillas de juegos de mesa como la oca. Un viaje-lectura del que, al final de esta estrofa, se nos especifica el modo en el que se realizará: «borrando las huellas / de nuestros pies descalzos» (vv. 12-13). El término dilógico «pie», al hacer referencia simultánea tanto a la extremidad fisiológica empleada para andar como a «cada clase de versificación» (Moliner 2007: 2285), consigue superponer al sentido literal (el recorrido-viaje por el tablero) el sentido autorreferencial (de carácter figurado) que hemos visto, aludiendo al código poético utilizado, esto es, evitando que queden huellas marcadas del artificio métrico empleado (verso libre, verso «desnudo»).

En la segunda estrofa de A2 (estrofa 3) se acuerda la otra condición requerida para «cerrar el trato»²: dibujar las sombras «de los que se merecen repetir el intento» (vv. 18-19), del enunciadador/lector competente que retoma/relee el poema buscando su sentido profundo, aquel que, en un primer momento, puede quedarse ahogado en el pozo. El Yo poético emplea la me-

2 María Moliner: «acordar definitivamente las condiciones de él y quedar las partes obligadas a cumplirlo» (2007: 2491).

táfora de la casilla del pozo del juego de la oca (en la que el jugador que cae ha de esperar dos turnos) para expresar con ella la importancia, para el texto, del lector competente, que lo hace ser a través de la lectura. Sin su lectura reiterada, «la voz de mis palabras» se ahoga y el libro se convierte en una suerte de pozo de aguas estancadas, de palabras que no circulan, de palabras mudas, sin voz. Asimismo, los imperativos en primera persona del plural, de carácter sociativo («Hagamos», «Cerremos», «Sellemos», «dibujemos») construyen una figura del lector imprescindible para una comunicación literaria que, sin embargo, dirige el Yo y en la que el azar (entendido en tanto que posibilidad y no como destino fatídico) se erige como uno de los elementos que la conforman. De ahí no solo la recurrencia de isotopías de la suerte en las estrofas anteriores, sino del propio título del poema, que encabeza la estrofa final.

En la última estrofa de la macrosecuencia A, el pacto es descrito como semejante «a una antigua promesa» (v. 24) hecha por «nuestros padres» (v. 25), imagen que parece evocar el matrimonio, en un momento pasado en el que «en el horizonte las nubes se expresaban / con formas de animales» (vv. 27-28). La imagen de los versos 27 y 28 presupone en los padres una época pretérita en la que eran lectores capaces de decodificar juntos el aspecto de unas nubes percibidas como seres vivos con competencias comunicativas. Evidentemente el acto de observar la forma de las nubes y asociarlas a animales es propio de la infancia y de la juventud, edad que en otros poemarios de Merino como *Juegos de niños*, se asocia a la imaginación creadora. Asimismo, es importante señalar el matiz agencial que se le atribuye a las nubes. El hecho de que las nubes «se expresaban», implica la posibilidad de la interpretación de las mismas. Ahora bien, dado que la temporalidad asociada a la interpretación de las nubes es la de la infancia/juventud, es posible determinar que la imaginación es el medio decodificador, ya que es a través de su imaginación que el niño es capaz de atribuir una forma determinada a la nube.

El pacto se parece al de un matrimonio de jóvenes enamorados e ilusionados, cuyo tiempo, según se afirma en los dos últimos versos del poema (vv. 28-29), es «el extracto de las horas» (v. 28), esto es, su esencia condensada y vestida «con el eco del verano» (v. 29). En tanto que estación que sigue al nacimiento o renacimiento de la naturaleza (primavera), el verano es la estación de la juventud. En ese sentido, el eco que se refleja en las ensoñaciones es reflejo de la juventud de los soñadores. Consecuencia de la comparación del pacto con la promesa de los padres, la asociación al pacto de los elementos que connotan la promesa: la ilusión, metonímicamente asociada a la imaginación, y la ensoñación. Lo que equivale a decir, que dichos elementos se encuentran en la esencia de la comunicación poética entre el Yo y el Tú. «La lectura de los poetas es esencialmente ensueño» (2000: 37), asevera

Bachelard, ya que son los «valores de sueño los que se comunican poéticamente de alma a alma» (2000: 37).

La macrosecuencia B representa un cambio respecto a A, ya que se suspende el empleo de formas verbales en imperativo en el primer verso de la estrofa y no se añaden más condiciones al trato, sino que se expresa la esperanza de que la partida sea vencida por la infancia del Yo y del Tú («nuestra infancia»), ese período imaginativo, similar al del matrimonio juvenil de los padres, en que se es aún capaz de decodificar las nubes. Si, tras recorrer juntos el tablero/poemario, se cumple esta esperanza, si la lectura es competente y triunfa el pacto-infancia del Yo y el Tú, aquello que les mantuvo unidos durante el viaje, ese amor-pacto sobrevivirá al tiempo como «el aliento intacto de la nieve en los picos más altos» (vv. 37-38). El espacio de los picos es, según Chevalier, «la morada de los dioses y el término de la ascensión humana» (2000: 722). En el caso concreto del poema, en tanto que espacio de las nieves perpetuas³, «participa del simbolismo de la trascendencia» (2000: 722). En esta última estrofa del poema, se reafirma que la trascendencia del poema depende del diálogo entre el sujeto lírico y su interlocutor, que será efectivo siempre y cuando la imaginación creadora sea parte dicha comunicación.

En el poema «Diseción de los desvelos», de título homónimo de la primera parte del poemario, es posible observar la tendencia autorreflexiva de la obra de Merino una vez más:

No hay edad para el desencanto,
para las palabras sonámbulas
que dejan saliva seca
en la comisura de los labios.

Escritura automática de desvelos 5
que se cobijan en los párpados
como eclipses lunares
que van trazando sombras
debajo de las sábanas.

La fascinación es un rastro 10
de dicha melancólica
en ese esfuerzo minucioso
por querer desmenuzar el infinito.

El privilegio del instante
parece entretenerse 15
dibujando pensamientos

3 DRAE: «nieves eternas: nieves que, en la alta montaña, subsisten de un invierno a otro».

con el miedo más puro
 que asoma la cabeza en los abismos.
 Olvida ese dolor universal
 y observa a las abejas 20
 libando primaveras,
 en cada flor que tocan
 la vida se estremece
 con la sensualidad
 del roce más sencillo (2015: 16-17).

La primera macrosecuencia discursiva A, narrada en un tono impersonal, está integrada por las cuatro primeras estrofas y un total de 18 versos, mientras que la segunda (B) abarca la última estrofa y comprende los siete versos postreros. En ella la voz poética se dirige a un Tú, mediante el cual se representa –al modo de Blas de Otero en «Epístola moral a mí mismo»– el desdoblamiento de la voz poética entre un yo racional y otro intuitivo⁴. El primero de estos está representado por el Tú desvelado al que, en la estrofa final, se insta a salir del ensimismamiento y contemplar el ejemplo vital de las abejas.

En el plano de la expresión podemos observar que la estructuración del poema y la versificación es similar a la de «Tal vez tengamos suerte»: versos libres, organizados en 5 estrofas sin rima, con la diferencia de que en este poema predomina el heptasílabo. Las cuatro primeras estrofas (A) presentan una extensión similar (la primera y la tercera, de cuatro versos; la segunda y la cuarta, de cinco versos), mientras que la última estrofa (B), es más larga y comprende siete versos. Cada estrofa, además, constituye una unidad sintáctica, lo que concede al poema un tono asertivo, de poesía gnómica, como puede comprobarse en las afirmaciones de la primera y tercera estrofa: «[n]o hay edad para el desencanto» y «[l]a fascinación es un rastro de dicha melancólica» (2015: 16), respectivamente.

Las estrofas de la macrosecuencia A tratan de una indagación del Yo en sus espacios interiores y los desvelos que se producen en esos espacios sin

⁴ Podemos observar una clara relación de intertextualidad con «Epístola moral a mí mismo» de Blas de Otero, que se explicita, en los últimos versos de la composición: «Todo tiene su término; desecha / Esos pensamientos, y vámonos al campo / A ver la hermosura de la lavandera / Antes que el río muera entre sus brazos». (1964:152). Los versos que preceden a estos últimos, apelan a un Tú mediante formas verbales de la segunda persona del presente e imperativos negativos. La última estrofa, nos ofrece la clave de lectura, evidenciando que el Tú de las estrofas previas representa el desdoblamiento del yo poético. Este desdoblamiento del Yo en dos se manifiesta, por un lado, por el propio título, en el que se explicita el carácter auto-dedicatorio de la composición; por otro lado, se puede constatar por el uso del imperativo afirmativo «desecha», cuya posición antes de la pausa versal enfatiza la fuerza ilocutiva, que le es propia. Otro indicio que subraya el desdoblamiento del Yo en el poema es la fusión del Yo y el Tú (o sea del segundo Yo), sintetizada en la utilización de la forma de primera persona del plural en «vámonos al campo».

luz. En esta secuencia discursiva el sujeto poético emprende lo que ya anuncia en el título de la composición, a saber: «la disección», como operación que hace el Yo, de manera general, casi impersonal, afrontando de forma aséptica los desvelos que se producen en esos espacios interiores, estériles. La oscuridad del espacio de los desvelos en la macrosecuencia A, contrasta con la exteriorización propuesta en la secuencia B, que comprende la última estrofa, donde rige la luz y se desprende la vida. La metafórica acción de libar de las abejas que se encuentra en B es fructífera, a pesar de que se trata de un «roce sencillo», pero que desprende vida, contrariamente al bucear profundo en las ciénagas del inconsciente, expuesto en la secuencia A.

En A podemos diferenciar dos microsecuencias: A1, constituida por las dos primeras estrofas y donde se define el desencanto, y A2 (estrofas 3 y 4), donde se explicitan algunos de sus efectos o consecuencias. La aserción inicial «No hay edad para el desencanto» inmediatamente después del título, obliga a interpretar el desencanto como uno de los desvelos de los que se va a hablar, otorgándole un carácter universal: afecta a todo el mundo y a cualquier edad. Nótese, además, que el prefijo negativo o de privación, común a las voces *desvelos* y *desencanto*, homologa aquello que se niega o de lo que se carece: la acción de soñar y la de estar ilusionado o encantado. La repetición de la preposición *para*, a su vez, equipara el desencanto (y, con él el desvelo) con la emisión de «palabras sonámbulas / que dejan saliva seca en las comisuras de los labios» (vv. 2-4): parece, pues, que un efecto de estar desencantado y por tanto desvelado es lo que provoca la emisión de palabras sonámbulas⁵. De palabras, por tanto, que a consecuencia de ese trastorno de no dormir se vuelven inconscientes, no pensadas. Además, estas palabras producen en quien las pronuncia el efecto de dejarle saliva seca en las comisuras de los labios, un efecto claramente antiestético indicador de que el aparato de comunicación carece de saliva, esto es, está enfermo o defectuoso. La segunda estrofa de A1 amplifica la primera definiendo estas «palabras sonámbulas» como «escritura automática de desvelos», es decir, los desvelos/desencantos se escriben de forma automática, sin filtro de la razón, ya que emergen directamente de la profundidad del inconsciente. Son unos desvelos internos, pues se sitúan bajo los párpados («que se cobijan en los párpados», v. 6), y eclipsan la luz de los ojos y, con ello, la posibilidad de ver, de dormir y de soñar «debajo de las sábanas» (v. 9). La microsecuencia A1 termina con una alusión a las sábanas y, metonímicamente, al espacio de la cama, una figura que evoca el lugar de mayor intimidad de la casa. El dormitorio aparece en la literatura frecuentemente como aquel espacio desde el cual se suele acceder a otro tipo de espacio, de naturaleza onírica, homo-

5 «Sonambulismo: Trastorno del sueño que consiste en que quien lo padece realiza estando dormido actos de los que no tiene conciencia, ni mientras los realiza ni una vez que se ha despertado» (Moliner 2007: 2758).

logable al ficcional de la literatura. Según Bachelard, el dormitorio además de ser el lugar que alberga el ensueño y protege al soñador, figurativiza a menudo, en la literatura, el espacio de la conciencia del propio ser:

El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros. Ya no lo vemos. Ya no nos limita, porque estamos en el fondo mismo de su reposo, en el reposo que nos ha conferido (Bachelard 1975: 265).

La cama se vuelve así el centro del espacio onírico e inconsciente, que, en el caso del poema aquí analizado, se puede equiparar con una forma de poetizar en la que predomina la intuición. Las varias referencias explícitas a la producción artística y literaria, presentes en A1 y A2, como «palabras sonámbulas» (v. 2), «escritura automática» (v. 5), «trazando sombras» (v. 8), abren las puertas a esta interpretación metaliteraria. En A2 se describen algunas consecuencias de los desvelos:

La fascinación es un rastro
de dicha melancólica
en ese esfuerzo minucioso
por querer desmenuzar el infinito. 10

El privilegio del instante
parece entretenerse
dibujando pensamientos 15
con el miedo más puro
que asoma la cabeza en los abismos.

El deíctico «ese» (v. 12), con su valor anafórico, provoca que la interpretación del referente al que actualiza («esfuerzo minucioso») se interprete en referencia a otra expresión anteriormente mencionada, poniendo de manifiesto que «esfuerzo minucioso por desmenuzar el infinito» (vv. 12-13) es una nueva definición de «desvelo/desencanto»; una actividad muy detallada pero imposible de realizar que se expresa aquí mediante un oxímoron, ya que «desmenuzar» implica partir algo en trozos, y el infinito es por definición insegmentable. Se trata de una figura poética del ingenio, que inscribe esa actividad en una lógica diferente a la lógica racional: la lógica poética. Por consiguiente, los desvelos/desencantos llevan a la emisión de «palabras sonámbulas», de «escritura automática» que son en sí «un esfuerzo minucioso por desmenuzar el infinito», una actividad imposible que, sin embargo, produce «fascinación» (una gran atracción), pues, genera un «rastros de dicha melancólica». En este sentido, no crea felicidad, sino que produce las huellas de una cierta felicidad que atrae y que aquí se expresa con un nuevo oxímoron, en este caso, un término complejo que produce un exceso de sentido:

es dicha y es melancolía a la vez. Este tipo de oxímoron, denominado *contradictio in adiecto*, consta de una contradicción semántica entre el sustantivo («dicha») y el adjetivo («melancólica») que lo modifica. La ocurrencia de este tipo de figura, representa la tensión interna como causa del desvelo y con él la imposibilidad de soñar. Sin embargo, se trata solo de un «rastros» (v. 10), un indicio de una felicidad que fue y ya no está. Ahora bien, todos estos desvelos de A constituyen un dolor universal, que es retomado en el primer verso de B («ese dolor universal», v. 19), resumiendo en él todos los desvelos enunciados. Siendo universales, constituyen entonces los enigmas que rodean a la vida (la muerte, el transcurrir del tiempo, etc.); y han de olvidarse esos desvelos, en un intento de solventar lo imposible («segmentar el infinito»), porque eso distrae al Yo de la propia vida, tal y como se dice en la penúltima secuencia:

El privilegio del instante
parece entretenerse
dibujando pensamientos
con el miedo más puro
que asoma la cabeza en los abismos.

15

El *hic et nunc*, ese instante privilegiado que es la vida, parece que se «entretiene», en el sentido que concede a este verbo María Moliner: «Distraer a alguien impidiendo que siga su camino, que siga haciendo lo que hacía o que vaya a algún sitio o empiece a hacer cierta cosa» (2007: 1197). Puesto que «parece distraerse», se distrae solo en apariencia, esto es, la vida continúa, aunque semeje que está distraída.

En B, por el contrario, el Yo insta al Tú –que, como hemos mencionado, es su ser intuitivo– a abandonar esos desvelos, esa escritura automática y salir al exterior a realizar otra poesía. Una poesía diurna que de la vida –representada en el poema por la primavera, y por la flor– hace vida. Libando miel y alimentándose y, al mismo tiempo, con ese «roce tan sencillo» (v. 25), consigue que la propia vida se estremezca. En un sentido metaliterario, se está proponiendo una poesía que sale de la vida y vuelve a ella.

La ruptura entre las dos macrosecuencias y, por tanto, entre ambas formas de poetizar, está marcada por el empleo de un recurso, que como ya afirma López Guil «[es] muy habitual en la poesía de Merino» (2016: 374). Nos referimos al embrague textual en el último verso de la primera macrosecuencia («que asoma la cabeza en los abismos», v. 18). Ya que la palabra «abismo» logra representarse con el espacio en blanco interestrófico que le sigue, se produce así una homologación entre la forma y el contenido del propio poema que invita al lector a una lectura metaliteraria del sentido figurado del texto. El primer verso de la macrosecuencia B, un endecasíla-

bo, es utilizado para refutar las afirmaciones que en A se presentan como gnómicas. Mediante el imperativo «olvida», con su fuerza ilocutiva y ocupando la privilegiada posición de primera palabra del verso, el Yo poético no solo propone, sino que más bien ordena al Tú –que, a su vez, figurativiza la parte racional del yo– dejar de lado esa indagación interior infructuosa, el «dolor universal», y dirigir la mirada hacia la vida, empleando para ello una archiconocida metáfora machadiana de la actividad poética: «observa a las abejas / libando primaveras» (vv. 20-21). A diferencia de los espacios interiores de A, en B el yo impele al tú a tomar ejemplo: la abeja-poeta al libar la flor-primavera se nutre, pero también fabrica una miel-poesía nutritiva para otros, pues contiene en sí vida.

Se ha dicho que cada macrosecuencia representa una forma de concebir la poesía. El aspecto sobre el cual es necesario llamar la atención es, justamente, el hecho de que ambas formas de concebir la poesía tienen lugar en estos versos. Cuando el Yo lírico en la macrosecuencia B incita al Tú a olvidar aquello que describe en la macrosecuencia A, no especifica si es un olvido temporal. Sin embargo, en «La otra orilla», otro poema de la serie, el hablante lírico afirma: «el olvido tiene dibujada / en su esencia / la ecuación de la muerte» (2015: 51). El olvido que sugiere, en consecuencia, no es el olvido eterno. El olvido que propone es el del descanso, que es posible encontrar en otro poema como es «Contra las pesadillas» (2015: 18-19). Allí el hablante lírico expresa la cualidad regenerativa del descanso: «[e]l descanso lo sabe, / dormir es un hábito sagrado, / las mañanas se atreven / a borrar esas sombras / de abismos enredados» (2015: 19). La relación entre ambos textos es evidente. En «Contra las pesadillas» es quizás más obvio que el olvido propuesto por el hablante lírico no es el olvido permanente: ha de entenderse como una acción positiva que, sin embargo, no implica el abandono definitivo. En palabras de Gastón Bachelard, «es preciso dar un destino exterior al ser de dentro», pues, según el teórico, esta acción es saludable (2000: 32). Tanto la concepción del descanso como hábito saludable en «Contra las pesadillas», como la invitación al exterior donde las abejas y las flores interactúan, concuerdan con afirmación de Bachelard sobre el beneficio de salir de las profundidades al exterior. Justamente la conciencia de esa necesidad de alternancia entre la exploración de lo interno y lo externo, expresada en el llamamiento a salir del abismo al exterior entraña el sentido autorreflexivo de nuestro poema.

El viaje reflexivo emprendido con *Preparativos para un viaje* (1995) se extiende con *Los buenos propósitos* (2015). En este punto del camino, Merino dirige su mirada inquieta al pasado, sin olvidarse de su presente, y con el horizonte ante sí, en donde se dibuja el porvenir. En este poemario, Merino reflexiona, entre otras cosas, sobre las fuentes que alimentan su poesía, la imaginación y la realidad, la vigilia y ensoñación. Su necesaria alternancia se vuelve indispensable requisito para que la palabra ilumine lo invisible.

Bibliografía

- Bagué Quílez, Luis (2016), «Metafísica y chocolate», *El país*, https://elpais.com/cultura/2015/12/28/babelia/1451326916_169850.html [28.02.2019].
- Beltrán Almería, Luis (2009), «El simbolismo dual de Ana Merino», en Rita Catrina Imboden (ed.), *Piedra, papel, tijera*, Zúrich, Teamart, pp. 120-127.
- Chevalier, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.
- Casado, Miguel (2007), «Sobre historia, crítica y poética en la poesía española contemporánea», *Hofstra hispanic review*, Montclair State University, pp. 9-24.
- Diccionario de la lengua española* (2001), Real Academia Española, 22ª ed., <http://www.rae.es/rae.html> [24. 12. 2018].
- García Martín, José Luis (1999), *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Nobel.
- Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Grimal, Pierre (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- López Guil, Itziar (2016), «Ludismo y sentido en *Juegos de niños* (2003) de Ana Merino», en Carta, C., Finci, S. y Mancheva, D. (eds.), *Enseñar Deleitando*, Berna, Interactive Factory, pp. 369-387.
- Merino, Ana (2015), *Los buenos propósitos*, Madrid, Visor Libros.
- . (1995), *Preparativos para un viaje*, Madrid, Rialp.
- . (2009), *Piedra papel tijera y otros poemas*, Luis Beltrán Almería y Rita Catrina Imboden (eds.), Zúrich, Teamart.
- Moliner, María (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Mudrovic, Michael (1997), «Sin título», *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 2, pp. 124- 126.
- Pepperell, Robert (2003), *The post-human condition*, Wiltshire, Cromwell press.
- Otero, Blas de (1964), *Que trata de España*, Barcelona, Ruedo ibérico.