ARTICULACIONES URBANAS EN EL DISCURSO POÉTICO DE FANNY RUBIO

por Carmela Ferradáns
Illinois Wesleyan University

Fourmillante cité, cité pleine de rêves
Où le spectre en plein jour raccroche le passant.
CHARLES BAUDELAIRE

Cities, like dreams, are made of desires and fears, even if the thread of their discourse is secret, their rules are absurd, their perspectives deceitful, and everything conceals something else.
ITALO CALVINO

La ciudad, espacio en el que se escribe la historia de occidente, lugar donde se prepara inevitablemente el futuro es, paradójicamente, símbolo por excelencia de la modernidad europea. Los grandes padres del modernismo – Baudelaire, Joyce, Eliot – confrontan la ciudad como proyección de la desolación de la vida urbana. La innovadora técnica narrativa del tiempo simultáneo, que hizo famosa James Joyce, se hace posible en la ciudad donde se reúnen las líneas temporales del pasado y el presente. El no menos famoso poema de T.S. Eliot, "The Waste Land", intenta la misma técnica de manipulación formal de un continuo temporal paralelo con la ciudad de Londres como espacio convergente. La "fourmillante cité" de Baudelaire, la "unreal city" de Eliot, el Dublín de Joyce son lo opuesto a la ciudad etimológica – la *civitas* romana, materialización del concepto de orden y civilización: "... a place of transformations and appropriations, the object of various kinds of interference but also a subject that is constantly enriched by new attributes, it is simultaneously the machinery and the hero of modernity" (Certau 95).

Para la modernidad europea la metrópoli se presenta fundamentalmente desde dos perspectivas: como ciudad-infierno, escenario de crueldad, fealdad e inhumanidad, pensemos por ejemplo en la Nueva York de Federico García Lorca, en la ciudad simbólica del hombre deshabitado de Rafael Alberti o la *waste land* de Eliot (ver Sharpe y Wallock, 1987). Pero también como ciudad-proyecto de un espacio funcional racionalmente planificado para el conjunto de relaciones sociales y económicas que concurren en la ciudad, tal como la concebían Le Corbusier y los arquitectos de la Bauhaus alemana. En 1981, Ihab Hassan escribía sobre la ciudad:

> For the city acts as mediator between human and natural orders, as a changing network of social relations, as a flux of production and consumption, as a shadowy financial empire, as an arena of violence, play, desire, as a labyrinth of solitudes, as a system of covert controls, semiotic exchanges, perpetual barter, and, withal, as an incipient force of planetization. In short, at once fluid and formal, the city apprehends us in its vital grid. (95)

La urbe, el espacio intermedio entre lo humano y lo natural, se ha ido desarrollando en el siglo XX, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, como un gran sistema de comunicación, una gran red semiótica cuyos hilos discursivos están formados por un amplio espectro de códigos culturales (ver los clásicos McLuhan, 1965 y Jenks, 1971). La metrópoli contemporánea rebasa las dos perspectivas de ciudad-infierno y/o ciudad-proyecto racional. Hoy la ciudad en el mundo industrialmente desarrollado es una amalgama semiótica de relaciones económicas y sociales que se resisten a ser categorizadas en compartimentos estancos y cuya característica principal es el cambio, la fluidez. Desde que el arquitecto americano Robert Venturi y su grupo de investigación escribieron *Learning from Las Vegas* (1966) es difícil pensar en la ciudad de T. S. Eliot o de García Lorca. Las Vegas, la ciudad-casino construida como un lujoso oasis en medio del desierto de Nevada, se presenta como paradigma de la ciudad-anuncio, del cambio en el uso del espacio urbano e inauguradora de un nuevo estilo urbanístico que muchos han llamado *posmoderno*. Este estilo nuevo surge del intento de romper el elitismo modernista en el que había caído la vanguardia arquitectónica del llamado Estilo Internacional (ver Burger, 1984 y Huyssen, 1986). La nueva arquitectura recupera el ornamento, la policromía, el sentido de la decoración y el eclecticismo formal que los modernos habían rechazado totalmente en aras de la funcionalidad espacial. Esta reacción contra el frío y anquilosado Estilo Internacional se basa en la incorporación de elementos populares en los órdenes arquitectónicos clásicos y en la reivindicación de lo vernacular para el espacio urbano (ver Frampton, 1983 y Jenks, 1986).

La poesía española de los años sesenta y setenta presenta una apropiación de elementos populares similar a lo anteriormente mencionado. Uno de los rasgos que enfrenta la poesía de Gloria Fuertes y la llamada Generación del 50 con la tradición poética española anterior es precisamente un registro poético que integra elementos populares y de la vida cotidiana junto a elementos procedentes del arte culto. Esta característica, quizás más evidente en la poeta madrileña que en sus colegas generacionales, será una de las notas distintivas de los poetas *novísimos* antologados por Castellet en 1970. En la introducción el crítico catalán señala la intertextualidad con la cultura popular, sobre todo el cine, como uno de los rasgos que aglutinan al grupo.

Los *novísimos* abrieron en el horizonte poético español la posibilidad de una estética culta basada en una mixtura de ingredientes populares que nada tienen que ver con lo que se considera arte académico. El cine (sobre todo el *film noir*), la música popular (ya sea la tonadilla tradicional española o el *rock and roll*) y el discurso publicitario son los elementos que forman la urdimbre básica del discurso *novísimo*. Sin embargo, en el grupo hay dos tendencias bien diferenciadas: los más *cultos* (como Pere Gimferrer y Guillermo Carnero) se refugian en una retórica rebosante de citas literarias que enfatizan la artificiosidad del discurso proponiendo una tajante separación entre ética y estética; los populares (Manuel Vázquez Montalbán, Leopoldo María Panero y Ana María Moix) usan un lenguaje desprovisto de cultismos, heredero del humor callejero y sarcástico de Gloria Fuertes, que subvierte el canon moderno situándose en ese espacio intermedio entre el centro y la periferia, desafiando los límites del arte académico.

Según Andreas Huyssen, esta tensión entre formas artísticas cultas y populares es el motor que ha impulsado la estética moderna en la cultura occidental y que se ha presentado en forma de, lo que él llama, una *hidden dialectic* nunca resuelta (ver Huyssen, 1986). El discurso poético de Fanny Rubio (Linares, Jaén, 1949) es significativo a este respecto ya que se sitúa en medio de esta problemática tensión característica de la poesía española de los años sesenta y setenta (ver la introducción de Sieburth, 1994). La poesía de Fanny Rubio se inclina hacia uno u otro polo, mezclando elementos de uno y otro mundo, pero sin llegar nunca a una síntesis: su discurso poético de los años ochenta, heredero de Gloria Fuertes, tiende más hacia lo popular, mientras que *Dresde* (1990) es un libro radicalmente culto, perteneciente a la tradición moderna europea. El hilo conductor del discurso poético de Fanny Rubio es la ciudad como lugar donde confluyen estos elementos dispares, el espacio intermedio entre el yo y el mundo, el sitio donde se construye – se teje – el texto, como veremos a continuación.

Fanny Rubio es autora de varios libros de teoría literaria, poesía y, en los últimos años, novela.[1] Para ella, literatura y vida van unidas. En su poesía se unen los siguientes ingredientes: la teoría literaria, la ciudad y la integración de elementos populares al discurso. Del primero, emana la concepción teórica

del lenguaje y la palabra como seres independientes del mundo físico que constituyen una realidad distinta con sus propias coordenadas. Del segundo, lo urbano como punto de referencia inmediata; la ciudad como espacio intermedio donde se articula la relación entre el yo y el mundo y donde confluyen lo culto y lo popular en un juego de significantes que se desdobla infinitamente. Y del tercero, un acercamiento no canónico a la poesía que no solamente rompe barreras entre géneros literarios sino que también incorpora elementos marginales, *impuros*, a la poesía. Estos tres elementos filtran el discurso poético de Fanny Rubio formando una voz poética singular en el panorama de la poesía española de las dos últimas décadas.

Gloria Fuertes y Fanny Rubio comparten la idea de que la vida y la poesía están íntimamente ligadas, es más, para Fanny Rubio su biografía es su obra literaria. En una entrevista hecha por Sharon K. Ugalde, Fanny Rubio contesta así a cómo definiría su biografía:

> Yo no tengo más experiencia que lo que escribo. Mi biografía la tejen una docena de libros de ensayo, crítica y creación. Entre ellos y lo que no es libro he juntado miles de páginas que son mi historia [...] Mi biografía de palabras me ha servido para pasar el tiempo en el mundo como mejor he podido: con ellas, palabras amadas, leídas escritas, he entendido mejor el mundo que me encontré al nacer y que acabó por no gustarme. Si me hubiera gustado no habría necesitado leer otros mundos y menos escribirlos. (130)

Hay en estas declaraciones un regusto borgiano por la palabra: el lenguaje como creador de mundos paralelos, el mundo como creación del lenguaje. La biografía inventada en el texto verbal, que también comparte Gloria Fuertes desde otra perspectiva, lleva a Fanny Rubio a una casi obsesión con el lenguaje. La biblioteca de Borges se transforma en sus poemas en diferentes ciudades verbales, y cada una de las palabras urbanas en pedazos de una biografía literaria.

El discurso de Fanny Rubio está contaminado por las ciudades en las que ha vivido: "La ciudad hace de mediadora entre mi voz y el mundo" (Ugalde 133). La voz poética se define básicamente como urbana, así como el/la destinatario/a construido como un tú que pierde su carácter de sujeto: "un tú urbano en su historia y referencias, urbano en su perspectiva y en sus interiores" (Ugalde 133). La ciudad, que puede ser Sodoma, Dresde, Fez, Madrid o Washington D.C., entra en los textos de Fanny Rubio como representación de "el vacío en que se ha convertido un mundo amenazado fatalmente" (Ugalde 134). El/la lector/a puede toparse, reconocerse, reconstruirse en la ciudad, con retazos de la vida diaria de una profesional de la filología española en los años ochenta.

La ciudad sirve como espacio/espejo donde se teje el poema y como justificación para la entrada de *impurezas* al texto: coloquialismos, guiños popula-

res, resabios cultos. Ciudades destruidas y reconstruidas, Sodoma o Dresde, son metáforas que afirman la voz que el texto encubre: la memoria selectiva que se verbaliza en el poema, la reinvención de la vida que realiza el/la poeta y que se construye sobre la mirada de la mujer de Lot:

> [...] cuando ésta [la mujer de Lot] consigue nombrarse por su gesto, que es rebeldía, memoria y mirada sobre la destrucción, en este momento entra en la muerte inconsistente, detenida en sal, materia diluida con la primera lluvia. Pienso que éste es uno de los comienzos posibles de la creación poética. (Ugalde 131)

El libro *Retracciones* (1981) es una colección de textos dispares que incluye tres poemas de su primer libro *Acribillado amor* (1971) agrupados bajo el título de *De una prehistoria bélica*. Sobre el libro comenta J. M. Caballero Bonald: "Retracciones es, afortunadamente, un título ambiguo. Significa, a la vez, la acción de acogerse y retirarse, de apartar y volver a traer. Casi una síntesis de acepciones contrapuestas que se engranan sabiamente en la poesía de Fanny Rubio" (en la contraportada de la edición de Endymion del libro *Retracciones y Reverso*). Es un libro donde se encuentran la ancestral Sodoma y el Madrid contemporáneo de la transición democrática.

El poema 1, "No quise blanquearte", de la parte segunda de *Retracciones*, titulada *La palabra encontrada*, es un monólogo de una voz que tiene como receptor la ciudad de Sodoma:

1 No quise blanquearte.
Sodoma te he amado apaleada y trágica.
Sodoma yo te amé cuando, dicen los libros, eras un cementerio de mentiras y estatuas.
Sodoma si yo te hubiese conocido viva habría encabezado diariamente una marcha para que Dios cediera.
5 Sodoma a veces pienso que te burlas.
Sodoma ¿es cierto que no tenías diez justos?
Sodoma, entiendo poco de estadísticas, casi nací del muerto último.
Sodoma, tras la ira, acribillada, eras una bestia hermosísima.
10 Dicen que también hubo niños en la masacre, que perecieron miles de palomas y caballos e incluso automóviles. Sodoma ¿es cierto
que el morir de tus lobos fue escalofriante, que se iban secando uno por uno como el cloruro del mar muerto?
Sodoma no te ocultes; tuvieron que inventarte para la historia tuberculosa, negra,
fue necesaria aquella aberración definitoria por disfrazar el crimen colectivo.

Sodoma he intentado levantar esta piedra y verte respetada por
tus propios gusanos
para dejar mis labios
en el lugar que, dicen, fue de la maldición.

(*Retracciones*, 23)

El poema se construye a través del juego de apóstrofe y prosopopeya entre la voz poética y la ciudad. Estas dos figuras tienen una estructura simétrica, son la cara y cruz de la misma moneda: el apóstrofe dirige su voz hacia algo inanimado y la prosopopeya da voz a lo inanimado (ver Jonathan Culler: 135-154). El paralelismo recíproco que establecen este tipo de figuras retóricas prefigura una amenaza latente de muerte para el hablante y el receptor, ya que personificando algo inanimado se implica que lo animado está de alguna manera muerto "Sodoma [...] casi nací del muerto último" (verso 7). Por otra parte, el apóstrofe es un mecanismo que utiliza la voz poética para construirse a sí misma, es una acción gratuita que enfatiza y dramatiza la propia voz, ya que la ciudad, obviamente, no va a responder. Curiosamente en "No quise blanquearte" la voz poética se refiere a Sodoma como a una amante "apaleada y trágica", un cuerpo devastado, "un cementerio de mentiras y estatuas". Un cuerpo silente que la memoria de la voz poética, sin embargo, hace hablar en una situación paralela a la mujer de Lot: su gesto es de rebeldía y la consecuencia que esto acarrea es la destrucción. De esta desolación, a través de la memoria poética, renace la ciudad como intermediaria entre el yo y el mundo: la voz poética reivindica Sodoma para construirse a sí misma.

Ihab Hassan llama a los arquitectos los retóricos del espacio. Dentro de la lógica del sistema de las sociedades postindustriales de consumo, este espacio está organizado por la publicidad que es para Jean Baudrillard la nueva versión del edificio público: éste se convierte en un gran monumento a la publicidad no porque esté principalmente orientado hacia el consumo sino porque es una demostración anticipada del funcionamiento cultural que tiene como base la venta de imagen y con ello el anuncio publicitario (ver Baudrillard, 1983) Este concepto de la arquitectura como retórica del espacio publicitario parece obvio en ciudades como Las Vegas, orientada fundamentalmente hacia el consumo y donde los hoteles-casino son enormes anuncios de cara al cliente potencial. Para Baudrillard estas ciudades son la utopía realizada, la verificación de lo que Europa ha soñado a través de su historia milenaria: justicia, abundancia, riqueza, libertad (ver Baudrillard, 1988). Pero también hay ciudades americanas, como Nueva York o Toronto, que son herederas directas de ciudades ancestrales cuyos nombres evocan nostálgicamente el proyecto histórico de occidente: Atenas, Alejandría, Roma, Toledo, Florencia, París, Viena, Berlín. Estas urbes, que para Baudrillard son versiones subtituladas de la *auténtica modernidad* americana, se reivindican en el discurso de Fanny Rubio como espacio que interrelaciona el yo y el mundo. Así como la arquitectura posmo-

derna reclama lo vernacular en los órdenes clásicos, así la poesía de Fanny Rubio recupera lo popular, siguiendo una línea similar a Gloria Fuertes.

Reverso (1988) es el libro más urbano de Fanny Rubio. Casi todos los poemas evocan ciudades, unos explícitamente otros de manera más sutil, pero todos ellos están tejidos con palabras urbanas. Escritos en Madrid, Santiago de Chile, Nueva York y Fez, estos poemas componen un mosaico de memoria histórica, épica doméstica y paraísos perdidos unidos por el frágil hilo discursivo de la reflexión temporal. En esta colección de poemas se dan cita elementos cultos y populares: William Carlos Williams, Baudrillard, Derrida, Federico García Lorca comparten este espacio textual con John Lennon, Margaret Astor, hoteles de África y América, y el discurso publicitario de colonia Paco Rabanne, entre otros. Todos estos ingredientes, modernos y contemporáneos, cultos y populares, forman las hebras con las que Fanny Rubio teje su discurso urbano. Apartándose de la retórica envarada de la tradición poética española, estos poemas – o viñetas en prosa – forman un texto peculiar y audaz, difícilmente clasificable dentro de las corrientes de la poesía española contemporánea (ver Ferradáns, 1995).

La *poética* que precede el libro, con fragmentos de Julio Cortázar, Nelson Goodman, Jean Baudrillard y Jacques Derrida, apunta hacia la experiencia de un mundo múltiple y equívoco solamente aprehendible a través del lenguaje, un lenguaje que ha perdido toda referencia inmediata. Ésta es la cita de Goodman que Rubio eligió para la poética que abre *Reverso*:

> Si pregunto por el mundo, puedes decidir cómo es bajo uno y otro esquema de referencia, pero si insisto en que me digas cómo es, al margen de cualquier esquema, ¿qué puedes decir? Estamos limitados por la manera de describir todo cuanto se describe. (65)

El lenguaje ya no es espejo de una realidad exterior, sino un entramado infinito de signos entre los que el sujeto toma diferentes posiciones discursivas de acuerdo a parámetros de raza, sexo y clase. Un sujeto que no es definible como conciencia autónoma, exterior al texto y manipuladora del discurso, sino que se relaciona íntimamente con el lenguaje y con el espacio poético en el que se modela: "Cada vez me identifico más con el lugar que con un sujeto, aunque ser sujeto puede también señalarse como el lugar desde donde yo miro las cosas de mi tiempo" (Ugalde 132). Este espacio intermedio entre el yo, el lenguaje y el mundo, como ya hemos dicho anteriormente, se articula en el discurso de Fanny Rubio en la ciudad: Madrid, Washington D.C. y Nueva York se dan cita en los tres poemas que componen la primera parte de *Reverso* titulada *Brumario*, el segundo mes del calendario republicano francés.[2]

El poema en prosa "Los paraísos perdidos", primero de la sección, combina y opone espacio urbano y ausencia:

> Este inmenso lugar parece destinado a comprimir la ausencia. Un vacío de palabras, un recuerdo vagamente epidérmico,un eco levemente oído. Sólo con la repetición de los instantes comienzo a percibir tu acento en unos personajes que pueblan la plaza del país valenciano, antes caudillo, en euforia de puente. La plaza es un decorado barroco y la sintaxis de estas gentes convierte el escenario en un aparcadero de aves rapaces en acampada indefinida [...] El labio barnizado quiere ignorar la angustia de la tráquea y se resuelve en rito dominical y en sabática mercadería. Huyo a la puerta del civil cementerio hacia el geranio vivo, donde los lúcidos callados saltan como unos niños a la comba en el límite del existir. (*Retracciones y Reverso,* 69)

El/la hablante rememora a una persona amada ausente a través de la gente que ve en la plaza del país valenciano en Madrid. Aquí la plaza sirve como decorado donde la gente disfruta las vacaciones de un fin de semana largo – un puente – comiendo y bebiendo al sol en las múltiples terrazas que sin duda tiene esta plaza. Ahora bien, la *sintaxis* de los hombres y mujeres que pueblan la plaza, el tipo de relación y combinación que se establece entre unos y otros, hace que se conviertan ante los ojos del hablante en aves rapaces que comen, beben, despedazan la lengua castellana y se relacionan superficial y estúpidamente unos con otros. El/la hablante prefiere huir al cementerio: los muertos, "los lúcidos callados", están más vivos que los vivos. Aquí el espacio urbano, la plaza, sirve de lugar de encuentro entre la memoria y la ausencia, a la vez que es decorado barroco para la frivolidad humana.

En "De lenguas modernas", el segundo poema de *Brumario*, Washington D.C. es el escenario en el que se desarrolla el drama del congreso anual de la *Modern Languages Association:* "... mercado de la carne docente, estabilizador anual de puestos de trabajo tras entrevistas preceptivas y rendez-vous solemne" (*Retracciones y Reverso*, 72). Ya casi amanece y la voz poética, una participante en esta conferencia, desasosegada no puede dormir e intenta buscar la causa de este insomnio. Comienza a entrar la luz del día en la habitación del Washington Hilton y la hablante rememora la cara "contraída de un colega descontento por el olvido de su nombre en mi apretada disertación". No puede dormir por ésta y otras razones domésticas: su hija en España tiene gripe y no puede llamarla porque el presupuesto no alcanza. La memoria de la hablante vuelve al congreso del día anterior con este comentario irónico sobre una de las lecturas en el congreso:

> Es posible que Howard Hodking llegara a la Phillips Collection, a pocos metros de la Casa Blanca, instantes después de haber nosotros concluido que sólo su *Interior with figures* podía ser comparado con la *Comida a bordo* de Renoir que tantos signos proyectaba y esté reflexionando sobre lo dicho. (73)

El desvelo sigue atormentando a la hablante, hasta las sábanas le molestan en la cara. Sueña lo inconfesable: que un desconocido marque su número de teléfono en el hotel. En ese momento, cuando ya son las siete de la mañana en la Plaza del Capitolio, la hablante se da cuenta de que su desvelo es producido por "el roncar de un académico que al otro lado del tabique sueña con cacahuetes enlatados y criaderos de pajaritos".

El tercero, y último, poema de *Brumario* se titula "Con poeta, en Nueva York". El título, obviamente, tiene como intertexto el libro que Federico García Lorca escribió sobre la ciudad. El punto de vista, tono y estilo de estos dos textos coinciden: el/la lector/a se encuentra con una descripción surrealista de una ciudad socialmente dividida e injusta. La crítica social domina desde el primer verso: "Los perfiles se distribuyen socialmente. Aparecen según remita o no la niebla: gamas blancas, azules y ocres enigmáticos en el momento de la captación" (75). Es primero de año y la ciudad, engalanada para las fiestas, muestra su "montaña de basura elegante", sus "cerros de muebles coronados de plateadas guirnaldas", junto a la gente que "no sabe si hoy darán con sus huesos en un lecho de palmas o esperarán pacientes la fraterna sombra para dejar sobre el áureo y urbano despojo, como cada primero de año, su huella seminal y furtiva" (77). En este poema, como en los otros dos que componen la sección *Brumario*, la ciudad es el escenario donde se tejen los dramas de sus habitantes, ese espacio intermedio entre el yo y el mundo del que hablábamos anteriormente. El libro siguiente, *Dresde*, muestra una visión más desoladora: la ciudad como símbolo del vacío en que se ha convertido nuestro mundo amenazado fatalmente, como dice la propia autora (ver Ugalde: 134).

Dresde es el último libro de poemas de Fanny Rubio hasta el momento. En el prólogo, el *novísimo* Pere Gimferrer dice que hay dos maneras de leer el libro:

> [...] la historia de una ciudad y sus fantasmas, la de una escritora y sus fantasmagorías, [...] y una segunda y más sustantiva modalidad de lectura [...] la arriesgada y azarosa historia del texto mismo. (*Dresde*, 7)

Ambas se superponen y confluyen en estas páginas que combinan el placer de la destrucción con el de la creación. [3] Dresde, punto de encuentro del arte y la cultura europeas desde hace dos siglos. Dresde, ciudad totalmente destruida por las bombas aliadas entre el 13 y 14 de febrero de 1945, vuelta a reconstruir fielmente al término de la guerra. Dresde, destrozada y reedificada, sirve como metáfora para la cultura contemporánea y como espacio donde se tejen las voces que el texto dispone.

En las "Palabras de justificación" de la autora se nos cuenta la historia del libro y su relación casual con la ciudad del título; el origen de los poemas en tres veranos consecutivos en Dresde y en el Berlín que en aquel entonces era

occidental; el estudio de la poesía alemana contemporánea en la Biblioteca Nacional de Berlín; las referencias cultas que pueblan las páginas: Mozart, Beethoven, Wagner, Schuman, Schlegel, Schopenhauer, Chopin, Marx y Bakunin entre otros; la ayuda recibida por amigos e instituciones en Dresde. De los tres libros de poesía más importantes de Fanny Rubio, *Dresde* es el más culto, el más alejado del resabio popular y los coloquialismos característicos de sus primeros libros. Aquí no hay ironía, no hay distanciamiento, no hay comentarios sagaces sobre lo cotidiano de la España postfranquista. *Dresde* es un libro más íntimo y hermético, su discurso pertenece a la tradición moderna occidental: hay intertextualidad, écfrasis, numerosas referencias al canon literario y artístico, un modo surrealista para describir el placer ambivalente de la destrucción y la posterior reconstrucción.

El poema central, "Dresde", es uno de los más herméticos y *cultos* del libro. Como en "No quise blanquearte" con la ciudad de Sodoma como referente inmediato, este texto es una personificación de la ciudad que le da título y describe, a través de una serie de imágenes surreales, la relación del Yo con la urbe destruida.

Tu espalda ya era hija del cisne y del estruendo.
Llegué a la hora
que el cazador de medianoche
daba los últimos bandazos.
Seguí tu rastro mineral y en el camino
la corona de un príncipe polaco
rodaba entre columnas degolladas.
Pude escuchar el crepitar, sobre una cúpula,
de la última gota de plomo.
Tanto desguace vino a mi pupila
que supe por el soplo de los fuegos
que debía comenzar desde la sombra
a deletrear tu ruina de templo arponeado,
a conocer, hacia el agua redonda,
el curso remoto de la hormiga.
Así, sentada dentro de mis ojos,
al borde de la espada ceniza
busqué atender el verde pulso
de la abeja expectante en el fruto calcinado
y tenuemente dejé caer los dados
que me anunciaran
en la nocturna pausa,
Dresde,
cómo sería tu amanecer.

(*Dresde*, 47)

Desde el primer verso, el/la lector/a entra en un mundo en el que la belleza y el horror se unen para dar nacimiento a esta ciudad asolada. En este texto

sobre la devastación, la lógica racional no tiene ningún sentido: las imágenes de ruina y destrucción se suceden sin un hilo que las una, las columnas están degolladas, las espadas se han convertido en ceniza, los frutos están calcinados. A través de la prosopopeya, el texto identifica lo humano y lo urbano: la ciudad se muestra como una persona independiente (v. 1 y v. 5) y como espacio interior por donde el YO viaja y visualiza la destrucción. El YO hace un recuento de su jornada íntima a través de la historia de la ciudad y se encuentra con una urbe calcinada por la guerra y la destrucción política (vv. 8-9 y 6-7 respectivamente). Como salido de una visión bíblica, después de haber visto tanto desguace (v. 10), el YO sabe que su tarea inmediata es la reedificación de las ruinas urbanas en un texto verbal (vv. 11-14). Aquí entra en juego el azar (v. 20): los dados anunciarán cómo será la reconstrucción de la ciudad, cómo será el texto que reedifique la urbe devastada.

"Dresde" tiene fuertes lazos con la modernidad europea, no sólo por el uso extensivo de imágenes surrealistas y el lenguaje culto que utiliza, sino porque la ciudad que se describe está más cercana a la de T. S. Eliot que a Las Vegas de Robert Venturi o a la España contemporánea de Fanny Rubio que aparece en los poemas de *Retracciones y Reverso*. El discurso poético de Fanny Rubio, como hemos visto, basado en la vida cotidiana y en la ciudad como megalópolis de significantes, presenta una fuerte dialéctica *high/low*: sus primeros libros se orientan más hacia lo popular a lo Gloria Fuertes, con una profunda crítica de la política sexual en la *España socialista* de los ochenta; *Dresde*, se acerca más al alto modernismo exhibiendo una visión surrealista de la urbe. La ciudad, ya sea Sodoma, Dresde o el Madrid contemporáneo, funciona como el espacio intermedio entre el yo y el mundo, lugar donde se encuentran lo culto y lo popular, y el hilo conductor del discurso poético de Fanny Rubio.

NOTAS

[1] Éstos son los libros de poesía de Fanny Rubio hasta el momento: *Acribillado amor* (1970), *Retracciones* (1981), *Reverso* (1988), *Retracciones y Reverso* (1989), *Dresde* (1990). Otros libros de crítica son: *Las revistas poéticas españolas* (Madrid: Turner, 1976), *Comentario de textos* (Madrid: UNED, 1978), *Poesía española contemporánea* (Madrid: Alhambra, 1981). Últimamente ha publicado las novelas: *La sal del chocolate* (Barcelona: Seix Barral, 1992) y *La casa del halcón* (Madrid: Santillana, 1995).

[2] El famoso 18 de Brumario fue cuando Napoleón Bonaparte dio el golpe de estado, derribó el Directorio y estableció el Consulado proclamándose primer cónsul (el 9 de noviembre de 1799 del calendario regular).

[3] El libro va precedido por una cita de Michael Bakunin: "El placer de la destrucción es, a la vez, un placer creador". La primera y la última parte del libro se ti-

tulan según esta cita: *Die Lust* (el placer) y *Die Schaffender Lust* (el placer creador). La parte central del libro se llama *Die Zerstörung* (la destrucción), el primer poema de esta parte es "Dresde".

OBRAS CITADAS

Baudrillard, Jean. *America*. New York: Verso, 1988.

———. "The Ecstasy of Communication" en *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Hal Foster ed. Port Towsend, Washington: Bay Press, 1983.

Burger, Peter. *The Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.

Castellet, Josep Maria. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.

Certau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.

Ferradáns, Carmela. "Fanny Rubio o el anverso y reverso de lo cotidiano", *Romance Languages Annual* VII (1995): 456-462.

Foster, Hal ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.

Frampton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: six Points for an Architecture of Resistance" en *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Hal Foster ed. Port Towsend, Washington: Bay Press, 1983.

Hassan, Ihab. "Cities of Mind, Urban Words", *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. Mary Ann Caws ed. New York: Gordon and Breachy, 1991.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Jenks, Charles. *Architecture 2000*. New York: Praeger, 1971.

———. *What is Postmodernism?* London: Academy Editions, 1986.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill, 1965.

Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press, 1981.

Rubio, Fanny. *Acribillado amor*. Madrid: Universidad Complutense, 1970.

———. *Dresde*. Madrid: Devenir, 1990.

———. *Retracciones*. Madrid: Endymion, 1981.

———. *Reverso*. Granada: Maillot Amarillo, 1988

———. *Retracciones y Reverso*. Madrid: Endymión, 1989.

Sharpe, William and Leonard Wallock, eds. *Visions of the Modern City*. Johns Hopkins University Press, 1987.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Media, and Uneven Modernity in Spain*. Duke University Press, 1994.

Ugalde, Sharon K. *Conversaciones y poemas: La nueva poesía española en castellano*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

Venturi, Robert. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT, 1972.