

La (r)evolución de los tópicos: lecturas del *locus amoenus* y el *beatus ille* en la poesía española actual

Topic (R)evolution: Readings on locus amoenus and beatus ille in Spanish Contemporary Poetry

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Dpto. de Literatura Española, T^ª de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Letras
Universidad de Murcia
Campus de La Merced. C/ Santo Cristo, 1. Murcia, 30001
lbague@um.es
<https://orcid.org/0000-0001-5244-8278>

RECIBIDO: 18 DE ENERO DE 2022
ACEPTADO: 10 DE MARZO DE 2022

Resumen: Este artículo aborda la reinterpretación de dos tópicos grecolatinos (*locus amoenus* y *beatus ille*) en la poesía española reciente. Si el *locus amoenus* se ha considerado el modelo de las representaciones del paisaje idílico desde la Antigüedad clásica, el *beatus ille* se erige en el paradigma de una existencia austera, ajena a las vanidades de la vida pública. Escritos a finales del siglo xx y comienzos del xxi, los textos analizados demuestran que la rentabilidad de ambos tópicos depende de su capacidad de adaptación al medio, mediante estrategias de reubicación estética y dislocación irónica. En efecto, el *locus amoenus* y el *beatus ille* proceden de la tradición literaria, atraviesan el contexto histórico e interactúan con la identidad contemporánea. De un modo más general, se defiende que las expectativas asociadas a los *topoi* naturales pueden reactivarse en la sociedad actual de acuerdo con nuevas necesidades expresivas, convenciones culturales y aproximaciones ecológicas.

Palabras clave: Poesía española contemporánea. *Locus amoenus*. *Beatus ille*. Tópicos literarios. Perspectiva medioambiental.

Abstract: This paper deals with the reinterpretation of two Greco-Latin *topoi* (*locus amoenus* and *beatus ille*) in recent Spanish poetry. If *locus amoenus* has been considered the representation of the idyllic landscape since classical antiquity, *beatus ille* stands as the paradigm of an austere existence, far from the vanities of public life. The texts included here, written at the end of 20th and beginning of 21st centuries, show that the current effectiveness of the aforementioned topics depends on their ability to adapt to the values of nowadays culture, through strategies of aesthetic relocation and ironic dislocation. In fact, *locus amoenus* and *beatus ille* emerge from the literary tradition, come across the historical context, and interact with contemporary identity. More generally, it is argued that the expectations traditionally associated to nature-based *topoi* can be reactivated in today's society according to the new expressive needs, cultural conventions and environmental approaches.

Keywords: Spanish Contemporary Poetry. *Locus Amoenus*. *Beatus Ille*. Literary *Topoi*. Environmental Perspective.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «POPP. Poesía, propaganda y publicidad (siglos XX-XXI): del discurso persuasivo al efecto estético» (PID2021-123121NB-I00), financiado por MCIN / AEI / 10.13039/501100011033/.

NATURALEZAS NO RECUPERABLES

En las siguientes páginas se aborda la conflictiva pervivencia de dos tópicos ligados a la proyección espacial del paisaje. Por un lado, el *locus amoenus* remite a una imagen idealizada en la que la naturaleza funciona como correlato emotivo o marco sentimental del bucolismo arcádico. Por otro, el *beatus ille* incorpora a su sustancia tópica la divisa de una existencia austera, solidaria con la representación verbal de una realidad ascética y un universo acotado. En otras palabras, si la «selva umbrosa» es el paradigma estético del *locus amoenus*, el huerto minimalista de fray Luis se convierte en el cliché más productivo para la formulación del *beatus ille* en las letras hispánicas. Estos esquemas atraviesan las nemorosas églogas de Garcilaso, se impregnan de contenido moral en las composiciones áureas de Quevedo y desembocan en las imitaciones del género anacreóntico que proliferarán en la literatura dieciochista.

También la naturaleza se asomó a los versos inaugurales del siglo XX: prueba de ello son el panteísmo regenerativo (y regeneracionista) de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado; o el paisajismo intimista y genesiaco desplegado en la obra de Juan Ramón Jiménez, por ceñirnos a las dos figuras tutelares de las que brotan las principales tendencias de la centuria. No obstante, el reciclaje cosmopolita emprendido por varios nombres del 27 –piénsese en el arrastre magnético de *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, pero igualmente en la iconografía plasmada en los textos de Pedro Salinas durante su exilio americano– va a alcanzar su apogeo a partir del medio siglo. En ese momento, el «hábitat natural» del individuo se desplaza definitivamente a la ciudad, cuya accidentada geografía sustituye al enclave en el que se insertaban los tópicos grecolatinos (Prieto de Paula 2004, 111-48).¹ Se consume así el trayecto iniciado por el *flâneur* baudeleriano, que transforma al ser humano en ser urbano y a la metrópoli en el destino decisivo de la modernidad: «La ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, su itinerario convertido frecuentemente en paseo» (García Montero [1987] 2002, 42).

Con todo, aún deberá producirse una segunda mutación en la década de los ochenta, cuando el valor polisémico atribuido a la ciudad –al tiempo cate-

1. Títulos como *Metropolitano* (1957, de Carlos Barral), *Tratado de urbanismo* (1967, de Ángel González), *Taller de arquitectura* (1977, de José Agustín Goytisolo), *Rimado de ciudad* (1983, de Luis García Montero) o *Ciudad del hombre* (editado parcialmente en 1990, de José María Fonollosa) dan cuenta de la rentabilidad de la localización urbana desde su propia partida de bautismo.

goría discursiva, asentamiento físico y organismo social– se supedita a una plantilla específica: «no la “metrópolis fabril” de los “modernos” –chimeneas y vigas– sino la más amable “ciudad de los servicios” [...] de los “posmodernos”» (Mainer 1997, 21). En consecuencia, la identidad cosmopolita se entrelaza con un retrato de los modos de vida contemporáneos y con la indagación en la silueta cívica de un personaje que evoluciona desde el «gesto antagonista» de las vanguardias hasta un «gesto cómplice» que erige el territorio urbano en paisaje emotivo de la confianza lírica (Scarano 2002; 2004, 64-76). Así, la megalópolis succionadora de *Poeta en Nueva York* o el pudridero expresionista de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, se reemplazan por la presencia de un variopinto atrezo en el que comparecen taxis, semáforos, vallas publicitarias, luces de neón, cafeterías, cines y grandes almacenes.²

Sin embargo, aunque la ciudad se apropia de los matices que antaño le correspondían a la *natura naturans*, hay dos excepciones significativas en ese proceso de adaptación. Por una parte, en la corriente líquida de la generación del 50 se encuentra Claudio Rodríguez, cuyo universo se levanta sobre la contemplación extática y cuya ebriedad visionaria avanza hacia el deslumbramiento unitivo entre inquisiciones y exclamaciones, calambres alucinatorios y sobresaltos expresivos. Por otra parte, cabe destacar la labor de Aníbal Núñez, un poeta perteneciente al entorno del sesentayochismo, pero alejado del oropel culturalista al que se vincularía la archiestética generacional. En el caso de Aníbal Núñez, la impotencia derivada de asistir a la devastación de los recursos naturales le hace decretar, ya a la altura de 1976, que el paisaje ameno se ha degradado en una «naturaleza no recuperable». La resistencia silenciosa frente al expolio medioambiental o la toma de conciencia abiertamente ecologista recorren las estrofas de un conjunto de poetas recientes –Jorge Riechmann (1962), Juan Antonio González Iglesias (1964), Juan Bonilla (1966), Javier Rodríguez Marcos (1970) o Erika Martínez (1979)– que confirman que es

2. El trazado de una cartografía urbana será una de las marcas reconocibles de la poesía de la experiencia, que instaurará su hegemonía lírica desde mediados de los años ochenta. Recuérdese, a este respecto, la polémica suscitada por el endecasílabo «Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi» (*Diario cómplice*, 1987, de Luis García Montero), del que Mainer (1997, 24) afirmaría que «lleva camino de ser en nuestro tiempo lo que “polvo serán mas polvo enamorado” ha sido para tantos escolares que descubrieron en sus sílabas el incendio interior del barroco». En todo caso, la irradiación de la geografía metropolitana resulta indiscutible incluso para autores que inicialmente se situaron extramuros del recinto experiencial, como Fernando Beltrán (*Aquelarre en Madrid*, 1983), Jaime Siles (*Semáforos, semáforos*, 1989) o Roger Wolfe (*Días perdidos en los transportes públicos*, 1992).

posible mezclar la despoblación rural con la banda ancha de Internet, navegar entre el espacio físico y el ciberespacio virtual, o abanderar un compromiso militante mediante eslóganes destilados a través del filtro publicitario.

En definitiva, si a lo largo del siglo XX el *locus amoenus* y el *beatus ille* favorecen el desarrollo de nuevas formas comunicativas y el despliegue de nuevos marcos semánticos, al filo del siglo XXI requieren la activación de estrategias discursivas que apelen tanto a la tradición literaria como al contexto sociohistórico.

REGRESO AL *LOCUS AMOENUS*

Antes de penetrar en la madeja de tópicos que convergen en el *beatus ille*, conviene que nos detengamos a examinar el decorado de la fantasía lírica por antonomasia: el *locus amoenus*. En efecto, el *locus amoenus* se concibe como un lugar poético elevado a la categoría de lugar común, pues constituye el modelo codificado de todas las representaciones de la naturaleza desde la Antigüedad clásica. Ya en su estudio genealógico sobre la tópica europea, Curtius ([1948] 1955, 280) lo había definido como «un paraje hermoso y umbrío», cuya urdimbre retórico-temática se caracterizaba por ofrecer un repertorio de motivos principales y una surtida variedad de ingredientes secundarios: «sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa». Sobre este solar se edifican aquellas creaciones pictóricas (Botticelli) o literarias (Petrarca, Garcilaso) basadas en la identificación de la naturaleza con una alegoría del cosmos, un paraíso miniaturizado o una inexpugnable Arcadia poblada por pudorosas ninfas y pastores melancólicos.³

Para evaluar las relecturas contemporáneas del tópico en la poesía española, resulta imprescindible remontarnos a la *Égloga 1* de Garcilaso, que presenta a los dos personajes del coloquio lírico (Salicio y Nemoroso), sienta las bases del simulacro pastoril y nos abre las compuertas del alma al «dolorido sentir» de los protagonistas. En concreto, se reproducen a continuación dos estancias del parlamento de Salicio:

3. Según apunta Emilio Orozco (1974, 79), la plena incorporación del paisaje como tema artístico y poético hunde sus raíces en el Renacimiento. Dos motivos contribuyen a esa efervescencia dentro de las coordenadas intelectuales y las aspiraciones vitales del humanismo: «la fatal añoranza de la vida pastoril que trae una época de hipercultura» y la inclinación «al ideal neoplatónico de exaltación de lo natural».

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
 por ti la esquividad y apartamiento
 del solitario monte m'agradaba;
 por ti la verde hierba, el fresco viento,
 el blanco lirio y colorada rosa
 y dulce primavera deseaba.

¡Ay, cuánto m'engañaba!

¡Ay, cuán diferente era

y cuán d'otra manera

lo que en tu falso pecho se escondía!

Bien claro con su voz me lo decía

la siniestra corneja, repitiendo

la desventura mía.

Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo.

[...]

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?

Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste?

¿Cuál es el cuello que, como en cadena,

de tus hermosos brazos añudaste?

No hay corazón que baste,

aunque fuese de piedra,

viendo mi amada hiedra

de mí arrancada, en otro muro asida,

y mi parra en otro olmo entretejida

que no s'esté con llanto deshaciendo

hasta acabar la vida.

Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo. (Garcilaso de la Vega 1989, 122-23)

Siglos después de la *Égloga 1* –cuya datación se fija entre 1534 y 1535–, Aníbal Núñez retomará diversos aspectos del parlamento anterior en el poema titulado «Salicio vive en el tercero izquierda» (*Definición de savia* 1974/1991). El texto de Aníbal Núñez parte de una circunstancia social muy extendida en la España de los años sesenta y setenta del siglo pasado –la masiva migración del campo a la ciudad por razones laborales– para promover una particular revisión del *locus amoenus* mediante su reubicación estética. Frente al «solitario monte» y la «selva umbrosa» de la naturaleza original, ahora nos hallamos ins-

talados en el tercer piso de una ciudad hiperpoblada y deprimente. Ese divorcio del marco eglógico implica la actualización, la resemantización y, al cabo, la inversión irónica de sus claves discursivas (Ballart 1994; 2005; Bagué Quílez/Rodríguez Rosique 2013). De hecho, más allá de las relaciones *palimpsestuosas* desglosadas por Genette ([1982] 1989), cabe señalar aquí un fenómeno de «transcontextualización» (Hutcheon [1985] 1991, 41), en la medida en que la mudanza del antiguo escenario bucólico al presente núcleo urbano altera irremediabilmente el sentido de la pieza de Garcilaso: la expresión del desgarro amoroso se reemplaza por la descripción de una naturaleza mancillada a causa del desarrollo económico y por la aséptica obturación de los cauces sentimentales a través de los que podrían filtrarse las humedades del patetismo. A medio camino entre el homenaje y la parodia, la composición de Aníbal Núñez nos invita a acceder a los pensamientos de un Salicio pasado por el tamiz de la sensibilidad posmoderna:

SALICIO VIVE EN EL TERCERO IZQUIERDA

Ni siquiera hay lugar para que sea
dulce el lamento, musical el llanto:
aire claro, alta cumbre, verde valle
alivian, glorifican, oxigenan
las lágrimas: las hacen respirables,
navegable a la luz la soledad...

Pero, decidme, aquí, que mi ventana
—y es suerte que no encuentre otro bostezo
en la pared de enfrente, abajo un patio
donde soñar la muerte
nueve con ocho metros por segundo—
da a un jardín profanado por la prisa,
a una boca de riego violentada,
a un árbol flagelado por los sábados,
a un puré de residuos,
al reino que alquilaron los pastores
que vendieron al lobo los rebaños...
aquí, ¿qué abrazo cabe
con qué que me consuele
del difunto dolor —no hay dolor vivo:
hiede el hedor— de tu distancia?

Solo

cabe un camino, un ápice de gloria:
 llamar al ascensor, bajo el amparo
 de la noche, ocultar unas tijeras
 hasta la portería y, mientras pulsas
 el botón de regreso, ante la luna,
 ceñir con hiedra artificial la frente. (*Poesía reunida* 2015, 242-43)

A diferencia de lo que ocurre en otras relecturas de Garcilaso,⁴ la versión de Aníbal Núñez adopta una distancia desencantada frente al horizonte de valores postulado por el autor renacentista. Así se observa en la Tabla 1, que resume sinópticamente las divergencias entre ambos textos: la imposibilidad actual de un llanto musical y un lamento edulcorado; la reducción de la exuberancia descriptiva de Garcilaso a un solo verso, cargado de epítetos previsibles («aire claro, alta cumbre, verde valle»); el contraste entre el registro emotivo («salid, sin duelo, lágrimas, corriendo») y el registro científico («oxigenan las lágrimas»); la pureza geométrica del paisaje natural *versus* la hipóstasis de un universo residual; o la sustitución de la hiedra trepadora (metáfora de la amada infiel en Garcilaso) por la hiedra artificial (metáfora de la gloria efímera a la que aspira el poeta contemporáneo).

ÉGLOGA I

MUSICALIDAD Y ARMONÍA
 El dulce lamentar de dos pastores

DESCRIPCIÓN PAISAJÍSTICA
 DETALLADA
 Por ti el silencio de la selva umbrosa,
 por ti la esquividad y apartamiento

«SALICIO VIVE EN EL TERCERO
 IZQUIERDA»

DISONANCIA Y FALTA DE ARMONÍA
 Ni siquiera hay lugar para que sea
 dulce el lamento, musical el llanto:

DESCRIPCIÓN PAISAJÍSTICA
 SINTETIZADA

aire claro, alta cumbre, verde valle

4. Véase la «Égloga de los dos rascacielos» (*Rimado de ciudad*), de Luis García Montero, que también localiza la *Égloga I* en el contexto urbano, pero que respeta la altivez estoica y el lamento petrarquista de los edificios enamorados. Así se advierte, por ejemplo, en la estrofa con la que da comienzo el envío final al lector: «No la ciudad, sino su reino entero / oyéndolos se oculta detenido. / Por ellos, la firmeza del acero, / hecha espuma de mar, ha sometido / su corazón de instinto callejero / al revolver humano del olvido. / Confíesame, lector, que también tienes / la herida que disparan sus desdenes» (García Montero 2006, 634). A este respecto, pueden consultarse los trabajos de Serrano Asenjo (1994), Scarano (2003), Leuci (2008) o Escobar Borrero (2012).

del solitario monte m'agradaba;
 por ti la verde hierba, el fresco viento,
 el blanco lirio y colorada rosa
 y dulce primavera deseaba.

DESGARRO SENTIMENTAL
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

ASEPSIA SENTIMENTAL
 alivian, glorifican, oxigenan
 las lágrimas

AUSENCIA DEL PAISAJE CORTESANO
 Ø

DEGRADACIÓN DEL PAISAJE URBANO
 a un jardín profanado por la prisa,
 a una boca de riego violentada,
 a un árbol flagelado por los sábados,
 a un puré de residuos,
 al reino que alquilaron los pastores
 que vendieron al lobo los rebaños...

HIEDRA NATURAL
 (TRAICIÓN AMOROSA)
 viendo mi amada hiedra,
 de mí arrancada, en otro muro asida,
 y mi parra en otro olmo entretejida

HIEDRA ARTIFICIAL
 (GLORIA LITERARIA)
 mientras pulsas
 el botón de regreso, ante la luna,
 ceñir con hiedra artificial la frente.

Tabla 1. Diferencias entre la *Égloga* 1 de Garcilaso y «Salicio vive en el tercero izquierda» de Aníbal Núñez.

Aníbal Núñez imagina, en fin, a un Salicio que observa desde su ventana un mundo tardocapitalista en el que el *locus amoenus* se confunde con los detritos de la cultura urbana y en el que el dolor en carne viva es un recuerdo muerto y enterrado.

Esa ventana indiscreta reaparece años más tarde al comienzo del primer poema que Juan Antonio González Iglesias recoge bajo el rótulo de «La minoría virgiliana» (*Selva de fábula* 1995-2002). En el citado poema, González Iglesias recurre a una heterogénea tríada de autores –Garcilaso, Aníbal Núñez y el mismo Virgilio, al que se alude mediante la referencia al pastor Alexis⁵– para resaltar la actualización crítica del *locus amoenus*:

5. El pastor Alexis aparece mencionado en la segunda *Bucólica* de Virgilio: «Formosum pastor Corydon ardebat Alexin» [«El pastor Coridón se abrasaba por el hermoso Alexis»]. La cita probablemente cumpla una doble función implícita en el poema de González Iglesias: por un lado,

LA MINORÍA VIRGILIANA I

No les sirve de nada haber leído
 a Virgilio. Ahora
 Salicio vive en el tercero izquierda
 y desde su ventana
 ve cómo se destruye
 una selva absoluta en un lugar sagrado.
 Nemoroso o Alexis
 no oyeron motosierras.
 No vieron los tractores ni las excavadoras
 ni los remolques ni esta eficaz brigada
 de operarios que entra y sale del río
 mostrando una diabólica facilidad
 para ultrajar a dioses indefensos
 y menores.
 Creo que esta destrucción va a convertirse
 en uno de los acontecimientos
 de mi vida. (*Del lado del amor* 2010, 235-36)

El guiño cómplice a «Salicio vive en el tercero izquierda» se justifica porque, como sucedía en aquella composición, González Iglesias entona un amargo réquiem por el bucolismo arcádico, aunque sin las ráfagas de sarcasmo que atravesaban la pieza de Núñez. Lo que antes era un «lugar sagrado» o una «selva absoluta» es ahora pasto de la artillería de las excavadoras, de un ejército de motosierras y de una brigada de tractores. Las implicaciones belicosas asociadas a estos aparejos se erigen en los signos de una profanación que ultraja a «dioses indefensos» y erradica cualquier remanente utópico. Desde un enfoque ecologista, el poema de González Iglesias supone un paso más en la devaluación del *locus amoenus*: la destrucción planificada de la naturaleza debido a intereses especulativos.⁶ De este modo, aunque reclute en sus tropas a Sa-

activa en el imaginario del lector la deleitosa localización pastoril, en contraste con la prosaica realidad que van a describir los versos; por otro, introduce con naturalidad la pulsión homoerótica que resulta habitual en la escritura del autor. No olvidemos que existe cierta controversia sobre la transposición autobiográfica del texto de Virgilio, ya que en ocasiones se ha identificado al poeta con Coridón, y a Alexis con su esclavo Alejandro (García Armendáriz 1999, 263-76).

6. Tal como apostilla Jorge Riechmann (2013, 123) en uno de sus ensayos, «el problema ecológico no es un problema ecológico: es un problema social y económico».

licio, Nemoroso y Alexis, el desenlace no puede más que certificar el acta de defunción del tópico y de una forma de vida ligada a los orígenes. Asimismo, como sugieren los versos finales, la deforestación no solo incide negativamente en el medioambiente, sino también en el devenir biográfico («mi vida») del enunciador. La preservación del ecosistema se convierte en una garantía para salvaguardar la identidad, acaso el único patrimonio al que puede aferrarse el sujeto posmoderno.

En esta senda se inscribe igualmente el poema titulado «*Locus amoenus*» de Javier Rodríguez Marcos, que rastrea las huellas de este motivo para constatar lo que queda de él en los escaparates de una sociedad que confunde bienestar y consumo. Si bien el comienzo del texto responde a unas coordenadas asimilables al paisaje eglógico, la enumeración se irá deslizando progresivamente hacia un inventario de desperdicios industriales en los que resuenan los ecos del concepto de *nuda vida* o «vida desnuda» (Agamben [1995] 2006):⁷

LOCUS AMOENUS

La sangre de los árboles
es una pincelada.
Y la labor del tiempo.

Olivos, hierba verde,
largos muros de piedra,
dos postes de la luz
quebrados
(la lluvia pone en la mañana
una lámina turbia
de papel vegetal;
madera muerta),
una montaña, un centro
para el mundo
y un río, una central
nuclear gris, la vía
abandonada. Motos
sin ruedas, calaveras

7. Según Agamben, la noción de *nuda vida* apela a la entidad biológica de la existencia, sin incluir la vida afectiva o cultural del individuo. En este sentido, «*Locus amoenus*» también se centra en la superficie del paisaje (y del tópico) desde una técnica aparentemente objetivista.

de coches, frigoríficos
destripados,
lavadoras roídas
por el óxido.

También eso es paisaje. (*Vida secreta* 2015, 19-20)

La composición de Rodríguez Marcos lleva a cabo una profunda recalificación del *locus amoenus*, que acaba albergando unos vestigios civilizatorios –vehículos desguazados, electrodomésticos inservibles, vías muertas y hasta una central nuclear abandonada– ajenos al tópico que se pretende ilustrar.⁸ En el último verso, la aleación entre la naturaleza idílica y la naturaleza muerta se expone mediante un rotundo epifonema: «También eso es paisaje». De esta manera, el *locus amoenus* deja de ser una falsilla retóricotemática dotada de cierta autonomía para transformarse en una entidad maleable que depende de la perspectiva del espectador. La elegía por la desaparición del tópico originario entronca con la disolución de una subjetividad que se refugia en las ruinas del cliché literario. Ese relativismo, no exento de ironía, adquiere una nueva dimensión en la nota final del libro de Rodríguez Marcos, que explicita la filiación del poema con los antecedentes de Garcilaso y Aníbal Núñez, ahora reunidos en una amalgama intertextual: «*Locus amoenus* es un mensaje para uno de mis poetas favoritos, Garcilaso de la Vega, ese hombre que vive en el tercero izquierda» (Rodríguez Marcos 2015, 72).

En suma, los poemas analizados en este apartado desvelan el tránsito desde la frondosa exuberancia del *locus amoenus* hasta un lamento ecológico que denuncia la especulación urbanística, la devastación planificada de la biosfera y la omnipresencia de los detritos industriales en el horizonte natural.

¿QUÉ FUE DEL *BEATUS ILLE*?

La pervivencia del *beatus ille* en la poesía reciente no resulta menos conflictiva que la del *locus amoenus*. Desde que Horacio acuñara el sintagma en el pri-

8. El mensaje de «*Locus amoenus*» tiene continuidad en el último poema de *Vida secreta*, «Et in Arcadia Elf», que deslexicaliza la expresión latina «Et in Arcadia ego» al confrontar la imagen utópica de la Arcadia pastoril con las prospecciones de la compañía petrolera Elf: «La terrible llanura / de la Arcadia feliz / guarda un secreto. Ahora / la preside (rugiente / azufre, vaho nervioso) / la chimenea grávida / de una esbelta y rotunda / central térmica» (Rodríguez Marcos 2015, 69).

mer verso de su *Epodo II* («*Beatus ille qui procul negotiis*»), el tópico se erige en la consigna moral de una existencia austera, inmune a las vanidades de la vida pública. Frente a la naturaleza abierta y al hedonismo pagano que constituyen la esencia del *locus amoenus*, el *beatus ille* se define por la configuración de una naturaleza ascética y limitada, fácilmente acomodable al ideario contrarreformista que predominará en la literatura española de los siglos áureos. Aunque el *beatus ille* inicialmente daba cuenta de una «vida estable» y reflejaba una «inalterada tradición» (Agrait 1971, 44), con el paso del tiempo irá demostrando su capacidad de adaptación a las exigencias históricas y a la personalidad de los distintos creadores que se han adentrado en la «escondida senda».

Ya en la formulación horaciana se aprecian los principales componentes del tópico, como la moderación de los apetitos pasionales, el apartamiento de las ambiciones y el elogio de la vida retirada y la paz doméstica. No obstante, como es sabido, Horacio desactivaba el rigor moral de su composición al poner el parlamento en boca de un usurero (Alfio) con dudosas intenciones de emular el paradigma ético que había diseñado en su imaginación (Torre 1999, 13-14): «*haec ubi locutus faenerator Alfius, / iam iam futurus rusticus, / omnem redegit idibus pecuniam, / quaerit kalendis ponere*» [«Cuando dijo estas cosas el usurero Alfio, / que desde ahora un labrador sería, / tomó todo el dinero que recogió en los Idus / y lo prestó de nuevo en las Calendas»]. En el Siglo de Oro, el *beatus ille* se aleja del corolario socarrón del texto horaciano y se integra en una constelación en la que tienen cabida otros temas aledaños, desde el menosprecio de corte y alabanza de aldea (fray Antonio de Guevara) hasta la exaltación neoestoica de la dorada medianía (la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada, Francisco de Quevedo), pasando por la reclusión en un universo telúrico y auroral, a salvo de las tentaciones mundanas (véase la «Canción de la vida solitaria», de fray Luis de León, piedra de toque para evaluar el cumplimiento de los preceptos inherentes al *beatus ille*). Después de este recorrido, el *beatus ille* no puede considerarse tanto un tópico con límites bien perfilados cuanto un conglomerado de asuntos relativos al desengaño de las apariencias y a la búsqueda de una verdad que solo se alcanza mediante el contacto medular con la naturaleza.

De regreso a la lírica española contemporánea, el diálogo con la tradición se ejemplifica en el poema «Superhombre» (*El Belvedere* 2002), de Juan Bonilla, que desconfía del prototipo filosófico nietzscheano y se pregunta por la posibilidad del *beatus ille* en medio del bullicio de la gran ciudad:

SUPERHOMBRE

No aquel que se retira a las montañas
 y afila greguerías sobre el lomo
 de su miedo, sino este que a las siete
 se levanta y se bebe en pie un café
 en la minúscula cocina de su casa
 y aún aturdido viaja en su automóvil
 –pagado en plazos cómodos–
 por atascadas rutas al trabajo
 –en la radio, noticias y canciones–
 donde despachará insignificantes
 negocios hasta que se ponga el sol,
 y vuelve a casa y mira la pantalla
 donde desfilan monstruos y bufones
 y al fin, sin preguntarse qué ha hecho hoy,
 se duerme y otra vez ya son las siete,
 y el viernes se emborracha como el sábado
 y los domingos se calza sus tenis
 y corre por un parque y lee periódicos
 sin mirar el reloj y cuando echa
 atrás el cuerpo para recibir un golpe
 de sol susurrará: «esto es vida...». Es él
 y no lo sabe, y no saberlo lo confirma,
 el superhombre. (*Hecho en falta* 2014, 61)

El comienzo de la composición remite a la plantilla tópica a la vez que anuncia un *beatus ille* que no se atiene a su localización predecible. Expuesto a través de un zeugma que omite el verbo y el adjetivo de la formulación horaciana («No [es feliz] aquel que se retira a las montañas»), Bonilla nos invita a sumergirnos en la cotidianidad de un *hombre sin atributos*. En contraposición al pensamiento de Nietzsche, «Superhombre» canta a la heroicidad del ciudadano anónimo, disuelto en la masa indistinta de la jungla urbana. El autor propugna la restitución de una peculiar *aurea mediocritas* y reivindica la dimensión revolucionaria de la rutina. De hecho, el polisíndeton anafórico («y») que pauta el desarrollo del poema expresa un automatismo sucesivo en el que se encadenan los mismos ritos semanales: el café rápido, el viaje en coche o la ruidosa compañía de los medios de comunicación. A todo ello se superponen

rasgos humorísticos –menos corrosivos que los de Aníbal Núñez–, como la reubicación del tópico (véase la distancia entre la «escondida senda» luisiana y las «atascadas rutas» de Bonilla) o la anagnórisis final, que revela la «identidad secreta» del superhéroe. A diferencia de lo que ocurría en «Salicio vive en el tercero izquierda», el desmontaje del *beatus ille* no proviene fundamentalmente de la sustitución del marco campestre por el entorno urbano, sino del retrato psíquico de un sujeto vulgar que no encaja en la categoría de «los pocos sabios que en el mundo han sido». En efecto, los placeres epicúreos de los que disfruta este remozado superhombre (emborracharse, correr por el parque o tomar el sol) se distancian de los austeros lujos de quien ha optado por acomodar sus expectativas a la rectitud espiritual o por seguir la vía purgativa de la virtud.

Si el anterior poema se ponía bajo la advocación del *beatus ille*, pero esgrimía cierta cautela a la hora de subordinarse al yugo del tópico, «*Beata illa*» de Erika Martínez, bebe explícitamente de las fuentes de Horacio y fray Luis. En este texto, la deconstrucción del *beatus ille* («Bendita aquella que ama el campo») se emplaza en una demarcación híbrida que no es exactamente el campo ni la ciudad, sino su frontera difusa: el extrarradio. Desde allí, el *yo* poético buscará compulsivamente el sosiego prometido por los clásicos:

BEATA ILLA

Bendita aquella que ama el campo
que ocuparon las urbanizaciones,
lejos del ruido de los cines,
quioscos, bibliotecas.
Oh pueblos andaluces asolados
por tres años de pulgas
y veinte años de asfalto,
quién divisara vuestras carreteras
de pequeños arceles por donde caminar
pegaditos y en fila india
bajo riesgo de ser atropellados.

Bendita tú, ¿no te das cuenta?
Haces cola en el autobús,
rodeada de niños y de ancianos
que van a la ciudad
en busca de los parques

que en sus pueblos no encuentran
 ni por casualidad.
 Llegas tarde al trabajo,
 pero disfrutas ay por el camino
 del paisaje, la prisa, radiolé y los atascos. (*Color carne* 2009, 21)

Las dos estrofas del poema oponen sendos modelos de vida que, sin embargo, conducen a una insatisfacción similar. La primera estrofa plantea una subversión del tópico al mostrar una visión positiva de la ciudad, cuyos servicios culturales (cines, quioscos, bibliotecas) contrastan con el estancamiento secular y el subdesarrollo de los «pueblos andaluces» (pulgas, asfalto, arcenes). A su vez, la segunda estrofa revela que la cara amable de la existencia urbana también tiene su reverso tenebroso: una rutina sometida a un infierno de atascos, prisas y estrés. En definitiva, ni los campos arrasados por la incontrolable expansión urbanística ni las ciudades con injertos verdes proyectan la anhelada imagen de la felicidad. El texto de Erika Martínez concluye con un «desplazamiento semántico» (Cuvardic García 2020, 60-62) y con una desmitificación de las claves discursivas del *beatus ille*, pues su estricto cumplimiento o su desafiante transgresión no evitan una sensación de fracaso que quizá habría que achacar a la propia condición del sujeto posmoderno. A pesar de ese desencanto inherente, «*Beata illa*» exhibe una implicación política, que defiende el papel activo del ciudadano frente a la contemplación pasiva del anacoreta, y una dimensión de género, que redundo en la reapropiación feminista de un tópico que tradicionalmente había sido monopolizado por un *yo* masculino (Butler [1999] 2007).

Mientras que la «ironía urbana» (Braungart 2010, 323-38) condensada por Erika Martínez se orientaba hacia la desrealización del *beatus ille*, el último eslabón en la pérdida de consistencia del concepto ya no pasa por su reubicación, sino por su deslocalización. Esa es la premisa sobre la que se edifica «Benditos los ignotos» de Juan Antonio González Iglesias:

BENDITOS LOS IGNOTOS

Benditos los ignotos,
 los que no tienen página
 en internet, perfil
 que los retrate en facebook,
 ni artículo que hable
 de ellos en wikipedia.

Los que no tienen blog.
 Ni siquiera correo
 electrónico, todo
 les llega, si les llega,
 con un ritmo más lento.
 Tienen pocos amigos.
 No exponen sus instantes.
 No desgastan las cosas
 ni el lenguaje. *Net*
 para ellos es malla
 que detiene la plata de los peces.
 Benditos los que viven
 como cuando nacieron
 y pasan la mañana oyendo el olmo
 que creció junto al río
 sin que nadie
 lo plantara.
 Benditos los ignotos,
 los que tienen
 todavía
 intimidad. (*Confiado* 2015, 26-27)

Al reemplazar el espacio real por el espacio virtual (o el ciberespacio), el *beatus ille* se difumina en la evanescencia de los *no lugares* (Augé [1992] 2009). Sin embargo, la propuesta de «Benditos los ignotos» se adhiere al trasfondo clásico con mayor fidelidad que las transposiciones anteriores, pues profundiza en la dialéctica entre la exposición pública a la que nos someten las redes sociales y la trabajosa preservación de la intimidad. Por una parte, el autor reivindica la lentitud de la vida auténtica en contraposición a la tiránica rapidez de la tecnología, que se expande a una velocidad vertiginosa a través de navegadores, buscadores, páginas web y redes sociales. Por otra parte, postula una *aurea mediocritas* caracterizada por la compañía de unos «pocos amigos» y por la restitución de la pureza del lenguaje (la *net* de la Red de redes significaría ‘malla’ para el profano en los entresijos digitales). Asimismo, frente a las tentadoras manzanas de Apple y el verde eléctrico de Silicon Valley, González Iglesias se refugia en una naturaleza minimalista –un olmo y un río– que enlaza con el sempiterno emblema de la austeridad placentera. La privacidad de una vida ignota, ajena a los mentideros de la

fama, conecta igualmente con el corolario moral del estoicismo humanista, como nos recuerdan unos portentosos versos de Francisco de Aldana (Jauralde 1999, 150): «hallo, en fin, que ser muerto en la memoria / del mundo es lo mejor que en él se asconde».

En resumen, los poemas comentados en esta sección sugieren que la supervivencia del *beatus ille* en la lírica del siglo XXI exige sacrificar su anclaje espacial a cambio de conservar ingredientes como la encarnación de la dorada medianía o la exaltación del heroísmo subjetivo.

RECAPITULACIÓN

En los apartados previos se ha demostrado que el *locus amoenus* y el *beatus ille* nacen del venero de la tradición clásica, atraviesan el contexto histórico e interactúan con la identidad contemporánea. La persistencia de ambos tópicos en las letras de nuestros días confirma que las expectativas que generan en la mente de los lectores pueden renovarse en la sociedad actual si se acomodan a nuevas necesidades expresivas, convenciones culturales y aproximaciones medioambientales. Por un lado, la degradación del *locus amoenus* conduce a una reinterpretación irónica o paródica («Salicio vive en el tercero izquierda», de Aníbal Núñez), a una resemantización ecologista («La minoría virgiliana I», de Juan Antonio González Iglesias) o a una disolución simultánea del paisaje y la subjetividad («*Locus amoenus*», de Javier Rodríguez Marcos). Por otro, la desnaturalización del *beatus ille* desemboca en una reubicación del tópico en el *locus* urbano («Superhombre», de Juan Bonilla), en una inversión de los clichés genéricos y un alegato a favor del activismo ciudadano («*Beata illa*», de Erika Martínez) o en una deslocalización virtual que, no obstante, se atiene al corolario moral y a la resignación estoica presentes en las versiones clásicas («Benditos los ignotos», de Juan Antonio González Iglesias). Aunque el rearme de la munición tópica no puede entenderse como un rasgo privativo de las generaciones más recientes –sin ir más lejos, la reescritura de motivos clásicos fue muy habitual en la poesía figurativa de los años ochenta y noventa, con frecuencia desde una perspectiva desmitificadora–, sí se advierte en las dos últimas décadas la decidida vocación de conectar los tópicos inspirados en el paisaje con el irreparable deterioro de la biosfera. Se constata así una preocupación en la que coinciden tanto algunos autores mencionados en estas páginas (véase «Hundimiento del Erika», de Erika Martínez, que relaciona el naufragio del buque petrolífero Erika, en 1999,

con las fracturas de la identidad) como otros nombres que se suman a la denuncia de una hecatombe inminente (Jorge Riechmann, Manuel Vilas, Vicente Valero, Sandra Santana, Vanesa Pérez-Sauquillo o Hasier Larretxea). No en vano, algunas de estas voces se congregan en antologías como *Neorurales: antología de poetas de campo* (2018), coordinada por Pedro M. Domeñe, y *Ecopoéticas: voces de la tierra en ocho poetas de la España actual* (2020), recopilada por Candelas Gala.

La (r)evolución tópica registrada en estas páginas suscita algunos interrogantes que se abordarán en futuros retos investigadores. En este sentido, cabría estudiar hasta qué punto las compañías comerciales han colonizado el paisaje, de tal manera que ciertas cadenas de comida rápida (como McDonald's) o de café espumoso (como Starbucks) no solo designan una marca registrada, sino un lugar concreto. Cuando el *homo faber* ya ha renunciado a buscar la naturaleza entre inhóspitas autopistas, aún puede mantener la esperanza de que la naturaleza lo encuentre a él. Eso es lo que argumenta el poema «Nos buscan bosques» de Jorge Riechmann, que sirve de broche a este artículo y a un desafío medioambiental en el que aún seguimos inmersos:

NOS BUSCAN BOSQUES

Buscamos bosques

De entrada: ya no hay bosques

Pero luego: allí donde cualquiera
sale de la autopista y camina unos pasos, ahí comienzan
inadvertidamente los rumores del bosque
y las sendas del bosque
y las criaturas del bosque

y ahí comienza el bosque. (*El común de los mortales* 2011, 22)

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. (1995). 2006. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agrait, Gustavo. 1971. *El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Augé, Marc. (1992). 2009. *Los no lugares: espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa.

- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. 2013. «La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente». *Bulletin of Hispanic Studies* 90(3): 295-310. <https://doi.org/10.3828/bhs.2013.20>.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ballart, Pere. 2005. «La musa irónica: recursos distanciadores en los poetas españoles contemporáneos». *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire* 35-36: 235-95.
- Bonilla, Juan. 2014. *Hecho en falta (Poesía reunida)*. Madrid: Visor.
- Braungart, Wolfgang. 2010. «Eironeia urbana». En *Tropical Truth(s): The Epistemology of Metaphor and Other Tropes*, eds. Armin Burckhard y Brigitte Nerlich, 323-38. Berlín/Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Butler, Judith. (1999). 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez. Barcelona: Paidós.
- Curtius, Ernst R. (1948). 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*, I. México: FCE.
- Cuvardic García, Dorde. 2020. «Vigencia del *beatus ille* en la poesía española del siglo XX: reescrituras del tópico en Jaime Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena y Erika Martínez». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46: 49-65.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. 2012. «Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero». *Bulletin Hispanique* 114(1): 439-63.
- García Armendáriz, José-Ignacio. 1999. «*Formosum pastor Corydon ardebat Alexin*: lecturas y traducciones de la segunda *Bucólica* en los siglos XVIII y XIX». En *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, ed. Francisco Lafarga, 263-76. Lérida: Universitat de Lleida.
- García Montero, Luis. (1987). 2002. *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Seix Barral.
- García Montero, Luis. 2006. *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets.
- Garcilaso de la Vega. 1989. *Poesías completas*, ed. Ángel L. Prieto de Paula. Madrid: Castalia.
- Genette, Gérard. (1982). 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- González Iglesias, Juan Antonio. 2010. *Del lado del amor: poesía reunida (1994-2009)*. Madrid: Visor.

- González Iglesias, Juan Antonio. 2015. *Confiado*. Madrid: Visor.
- Hutcheon, Linda. (1985). 1991. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. 1999. *Antología de la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Leuci, Verónica. 2008. «La renovación genérica de Luis García Montero: la “Égloga de los dos rascacielos”». *Letras de Deusto* 38(120): 185-94.
- Mainer, José-Carlos. 1997. «“Con los cuellos alzados y fumando”: notas para una poética realista». En *Casi cien poemas*, Luis García Montero, 7-29. Madrid: Hiperión.
- Martínez, Erika. 2009. *Color carne*. Valencia: Pre-Textos.
- Núñez, Aníbal. 2015. *Poesía reunida (1967-1987)*, ed. Vicente Vives. Madrid: Calambur.
- Orozco, Emilio. 1974. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Ediciones del Centro.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2004. «La “construcción de la ciudad” en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo». En *De manantial sereno: estudios de lírica contemporánea*, 111-48. Valencia: Pre-Textos.
- Riechmann, Jorge. 2011. *El común de los mortales*. Barcelona: Tusquets.
- Riechmann, Jorge. 2013. *Fracasar mejor: fragmentos, interrogantes, notas, poemas y reflexiones*. Zaragoza: Olifante.
- Rodríguez Marcos, Javier. 2015. *Vida secreta*. Barcelona: Tusquets.
- Scarano, Laura. 2002. «Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero». En *Poesía urbana (Antología 1980-2002)*, Luis García Montero, 9-32. Sevilla: Renacimiento.
- Scarano, Laura. 2003. «Reescribiendo a Garcilaso: “Égloga de los dos rascacielos”, de Luis García Montero». En *Estudios críticos de literatura española*, 2, eds. Edith Marta Villarino Cela y Elsa Graciela Fiadino, 201-10. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Scarano, Laura. 2004. *Las palabras preguntan por su casa: la poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- Serrano Asenjo, J. Enrique. 1994. «La *Égloga de los dos rascacielos*: corazones cerrados por reformas». *Poesía en el Campus* 26: 12-17.
- Torre, Esteban. 1999. «La traducción del *Epodo II* de Horacio (*Beatus ille*)». *Hermēneus: Revista de traducción e interpretación* 1: 1-14.