

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO  
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES  
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)





DEJES ÁUREOS EN LA POESÍA DE LA MOVIDA.  
EL CASO DE FERNANDO MERLO

*Julio Salvador Salvador*  
*Universidad Complutense de Madrid*

*En homenaje a Víctor Infantes*

1. INTRODUCCIÓN. SOBRE EL CANON Y LA TRASCENDENCIA  
LITERARIA

Por lo general, cuando se reflexiona sobre el concepto de ‘canon’ las actitudes son de lo más diversas. En medio del caldo de cultivo que han supuesto los denominados «estudios culturales», mantener el juicio de que el canon ha de ser un instrumento organizador de la creación poética, basado en la dimensión estética del texto literario, supone toda una heroicidad. Hoy en día el estudio de la literatura parece abocado a fundamentarse en los factores extraliterarios, y, particularmente, en los más variopintos y menos literarios de tales factores. No obstante, a pesar de los ataques a la propia noción de canon, todavía existen voces que consideran importante «integrar ideología y estética»<sup>1</sup> y no reducir el texto a un mero documento histórico<sup>2</sup>. El canon, por su propia naturaleza selectiva, ha de tender a “desanonizar” aquello que no incluye, idea que no comparten mul-

<sup>1</sup> Pozuelo Yvancos, 1996, p. 3.

<sup>2</sup> Bloom, 2015.

titud de expertos, como Jordi Gracia y Domingo Ródenas<sup>3</sup>, de quienes tomo el neologismo anterior. En cualquier caso, se alzan voces que valoran los textos que, gracias a su originalidad formal, cautivan a los sentidos y, por tanto, al intelecto. Así, aunque la defensa que Bloom inició en *El canon occidental* fuese recibida con comentarios de todo tipo, la misión por la que aboga, la de rescatar la independencia de la estética, nos retrotrae, muy a su pesar<sup>4</sup>, al idealismo. Para Bloom la perennidad del canon se establece como una relación entre el lector y sus lecturas. La clave de esta correspondencia sería una pulsión en forma de hábito: la relectura<sup>5</sup>, prueba de la existencia de algo perdurable.

A raíz de ello, el crítico contrario a las concepciones del estudio de la literatura marcadamente *identitarias*, economicistas o, sin más, radicalmente extraliterarias que metamorfosean el componente literario en mera excusa para departir acerca de otras cuestiones, podría intentar tomar como guía de análisis la tesis postulada por Dámaso Alonso, que no era otra cosa que la preponderancia de «lo trascendente». En la teoría *alonsiana*, este valor prometeico quizás se plasmara en las dos vías de expresión que tenía la poesía para materializarse: o el «abrazo divino», la búsqueda explícita de Dios, o bien el lento caminar dentro del misterio de la vida, que en ocasiones se transformaría en «blasfemia»<sup>6</sup>. El sabio las deslindaba temáticamente, aunque las unía a la hora de definir la esencia de la poesía. Ambas vías no dejan de ser una vía sacra y otra laica, o, si se toma como referencia a un pensador y artista contemporáneo como el cineasta Terrence Mallick, el «camino de la gracia» frente al «camino de la naturaleza»<sup>7</sup>. Ambas rutas, se denominen como se denominen, reflejarían en el caudal poético tanto una representación del mundo como «la creadora actividad»<sup>8</sup>; su trascendencia artística partiría de la capacidad de poder reflejar la belleza. Es decir, la trascendencia de un texto se ma-

<sup>3</sup> Gracia y Ródenas, 2011, p. 750.

<sup>4</sup> Bloom dice que «mucho hay que esforzarse para no ser irónico con el idealismo» (2015, p. 17) al identificar a las manifestaciones idealistas como deudoras de ideologías que acaban dando un determinado sesgo al texto literario.

<sup>5</sup> Bloom, 2015, p. 526.

<sup>6</sup> Alonso, 1967, p. 376.

<sup>7</sup> Expresa la existencia de ambas vías y las desarrolla en su filme *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011).

<sup>8</sup> Alonso, 1967, p. 376.

nifestaría a partir de un componente estético, y, sin este, no podría trascender y ser trascendente, en un doble sentido.

No obstante, parece que la poesía que trasciende es aquella estéticamente aceptable, aquella que logra transmitir al lector un patrón de 'belleza', o, incluso, de 'verdad'. Cabría recordar a Heidegger, quien habla de cómo la verdad poética es capaz de llevar al ser humano a un estado superior de conciencia, pues coincide con Hölderlin en que «los poetas echan los fundamentos de lo permanente»<sup>9</sup>. La verdad cobra cuerpo en el mensaje que se transmite al receptor. La naturaleza humana se manifiesta en la poesía. En este sentido, totalmente lleno de idealismo, conviene acordarse de la postura que toma en relación a la categoría de 'verdad' la filosofía de Walter Benjamín. En la explicación que da sobre la noción de la alegoría *benjaminiana*, Cayetano Aranda Torres explica que para el filósofo judío «la esencia de la verdad consiste en manifestarse y exponerse a sí misma en el mundo visible, mundo en el que el deseo cree hallar su satisfacción»<sup>10</sup>. El idealismo de Benjamin se opone al que se ha ido conociendo de Dámaso Alonso, en cuanto a que su base radica en el deseo, mientras que en el del español, radica en la espiritualidad. En los dos casos la verdad poética no es sino la realización de lo eterno en el tiempo, lo que perdura, más que la conformidad de lo que se dice con la realidad. En el caso de la poesía este rasgo resulta de especial interés, pues durante siglos esta fue «expresión de la verdad», tal y como indica Jaime Olmedo al recordar cómo se dice en el *Oráculo manual* de Baltasar Gracián que la poesía «es un sangrarse el corazón»<sup>11</sup>.

## 2. FERNANDO MERLO. «A SUS VENAS»

Esta digresión sirve para establecer dos cuestiones. La primera cuestión es que un texto de valía es siempre trascendente y bello, sea cual sea el camino que siga, pues ambas categorías, la belleza y la trascendencia, se retroalimentan, y la belleza no tiene por qué coincidir siempre con la verdad absoluta, sino con una verdad generada por el propio texto poético. Recuérdese lo que comentaba el Pinciano en su *Philosophia antiqua poética*: que la imaginación puede salir verosímil,

<sup>9</sup> Heidegger, 1989, p. 29.

<sup>10</sup> Aranda Torres, 2002, p. 459.

<sup>11</sup> Olmedo, 2010, p. 103.

pues esta «no atiende [...] a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas, y acerca dellas obra de mil maneras»<sup>12</sup>. La segunda cuestión es que un texto de esta índole siempre exige la vuelta a él, la relectura. Con lo que un texto que consiga producir esto, será un texto que entrará en el canon.

Esto fue lo que el catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, especialista en bibliografía material y en crítica textual, gran conocedor del periodo medieval y áureo, y de la última poesía del siglo XX, el profesor Víctor Infantes de Miguel (1950-2016)<sup>13</sup>, apreció en la obra poética del malagueño Fernando Merlo (1952-1981) y, en concreto, en su soneto «A sus venas»:

Estos cauces que ves amaratados  
y de amarillo cieno consumidos,  
eran la flor azul de los sentidos,  
que hoy descubre sus pétalos ajados.

Besos verdes de aguja en todos lados  
hieren la trabazón de los tejidos  
y denuncian los brazos resentidos,  
la enigmática piel de los drogados.

Las que llevaban vida y alimento  
son tibias cobras de veneno suave,  
blanco caballo con la sien de nieve.

Trotando corazón y pensamiento,  
que por las aguas de la sangre vierte  
con rápido caudal, la lenta muerte.

El potencial del poema se palpa con claridad. Un soneto como este exige un análisis pormenorizado para poder extraer de él todo su sentido. Este pequeño ensayo intenta ahondar en el soneto de Merlo a través de algunas de sus características literarias, así como a través de una serie de componentes contextuales. Para ello se hará un breve repaso de la obra del malagueño, del ambiente cultural al que perteneció y también de algunas indagaciones críticas, como la de Infantes, las cuales, además, ponen de manifiesto no solo el carácter poco or-

<sup>12</sup> Ver López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 40.

<sup>13</sup> Apenas cuatro meses de clases fueron suficientes para darnos una prueba de erudición y buena pedagogía. Después de ello, muy pocas veces más lo vi o hablé con él. Para saber más de este gran filólogo, es imprescindible consultar la semblanza de Ana Martínez Pereira en *Imago* (2017).

todo de la poesía de Merlo, sino algunos dejes áureos que cohabitan con una posmodernidad de corte nihilista. Este último punto servirá para poner de manifiesto cómo la trascendencia puede percibirse en la obra de un autor de trayectoria guiada por el deseo.

Al referirse a Fernando Merlo, quizás lo primero que viene a la cabeza es la etiqueta de «poeta maldito». Días antes de cumplir los 30 años, Merlo muere, da su espíritu, por culpa de su adicción a las drogas. Su trayectoria poética fue tan intensa como fugaz. Algo más de una década dedicada a la escritura poética y al arte, que comenzó en 1970 con la creación en Málaga del Grupo 9<sup>14</sup> y que culminó con la recopilación por parte de amigos y allegados de sus escritos para una publicación póstuma de su corpus poético. La primera noticia que se tiene del Merlo poeta aparece en el periódico *Sol de España*, en su edición del 8 de noviembre de 1970, en el que se nombra a una serie de jóvenes desconocidos que conformaban el Grupo 9<sup>15</sup>. Entre ellos destacaba algo más Francisco Cumpián, poeta, editor e impresor, quien ha sido uno de los acicates artísticos de la ciudad de Málaga y que tiempo más tarde homenajearía a su compañero de generación con artículos como «Acerca de mi amigo Fernando Merlo y de lo que le aconteció» (2013). Durante 1970 el grupo organizó algún encuentro poético en el Ateneo de Málaga<sup>16</sup>, en el que sus integrantes se alinearon con los movimientos de «la expansión del campo de lo posible», en términos sartrianos. Las revueltas estudiantiles de la época del 68 se perciben en estos poetas como un conato con el que se podía abogar por una actitud heterodoxa y rebelde que debía expresarse mediante la forma del texto poético. No obstante, aunque el Grupo 9 compartía las reclamaciones políticas de los poetas sociales, no quería perpetuar sus moldes. En esa búsqueda formal, tampoco encontraba acomodo entre aquellos jóvenes que Castellet convirtió en famosos y renovadores, los novísimos. La clave en la *protomovida* malagueña estaba en la evolución de la palabra, como demuestra la primera poética escrita por Merlo:

Estoy influenciado —esto tengo que reconocerlo— por el medio en que me muevo: mi ciudad, mi ambiente estudiantil, mi familia, mis amigos. Sin embargo, yo trato de evolucionar rápidamente mi poesía. Pien-

<sup>14</sup> Bález, 2018, p. 71.

<sup>15</sup> Aguilar, 2017, p. 11.

<sup>16</sup> Aguilar, 2017, p. 12.

so que sería necesario destruir viejas formas, ya desfasadas. Mis gustos empiezan en Blas de Otero<sup>17</sup>.

Y, sin embargo, Merlo citaba a Blas de Otero, el máximo estandarte de la poesía social y uno de los poetas que mejor habían captado —y hecho evolucionar— el clasicismo poético de los maestros de los siglos de oro durante la dictadura franquista. Quizás, el joven poeta malagueño, quien en 1970 tenía tan solo dieciocho años, ya hubiese advertido la evolución lírica del maestro vasco que se vislumbraba en *Historias fingidas y verdaderas*. Una evolución que su muerte en 1979 impidió conocer hasta la edición en 2010 de *Hojas de Madrid con La galerna*<sup>18</sup>. En todo caso, no parece extraño que Merlo se fijase en Blas de Otero, poseedor de una poética clara y concisa, pero ambicioso renovador desde la tradición.

Poco después de esta declaración de intenciones, Merlo crearía la revista *Algo se ha movido*, junto a José Infante<sup>19</sup>, y publicaría junto a Juan Ceyles Domínguez *Cartas a Elvira y a Iska*, obra en la que los devaneos experimentales de Merlo se combinaban con concesiones a la tradición, tal y como ocurriría también con su segundo poemario, *Al son de mi guitarra* (1971), con poemas aparentemente más ortodoxos. Sin embargo, su personalidad experimentadora y proclive a los excesos se dejaría ver en los usos estrafalarios y rompedores del lenguaje de los que haría gala en *Trepanación* (1973), libro de corte experimental, dadaísta y precursor de la que en la década de los noventa se conocería como «poesía sucia». Estos primeros libros nacieron como una respuesta a la «oficialidad cultural»<sup>20</sup>, pero también abrazaron de forma gustosa la marginalidad. Prueba de ello es la escasa tirada que tuvo cada uno de los poemarios, impresos de forma artesanal, según Aguilar<sup>21</sup>, o la postura de Merlo de no acumular publicaciones incluso cuando algún editor iba a apostar por él<sup>22</sup>. Paradójicamente, en la mitad de la década de los 70, debido a la poca repercusión que habían

<sup>17</sup> Originalmente publicada en el diario *Sur*, como indica Antonio Aguilar, quien la reproduce en *Antología del túnel*, 2017, p. 22.

<sup>18</sup> Salvador Salvador, 2018, p. 35.

<sup>19</sup> Infante, 2013, p. 28.

<sup>20</sup> Aguilar, 2017, p. 11.

<sup>21</sup> Aguilar, 2017, p. 11.

<sup>22</sup> Cuestión que señala Báez: Merlo echó para atrás la edición de un proyecto llamado *Los antipoemas* (2018, p. 77).



tenido sus poemas, Fernando Merlo deja de escribir y se dedica a otros proyectos artísticos y a la revisión de sus poesías completas<sup>23</sup>. Esta decisión emparenta a Merlo con otros autores que se sintieron desligados de la necesidad acuciante de publicar instantáneamente sus poemas: una mentalidad más propia de épocas áureas y que se puede rastrear en poetas de envergadura como los Argensola, Góngora o Quevedo<sup>24</sup>. Quizás, si se examina con la necesaria distancia que da el paso del tiempo, el escaso impacto que tuvo la poesía de Merlo vino provocado por su actitud respecto a la publicación, precisamente en una época de gran producción editorial.

Así, en comparación con otros nuevos poetas que comenzaron a destacar a finales de los setenta y en los años ochenta, como Luis Alberto de Cuenca o los firmantes del manifiesto de *La otra sentimentalidad*, la figura de Merlo apenas incidió en el panorama poético de la época. Labrador Méndez lo achaca a una imposibilidad producida por el propio sistema del poder, y compara el movimiento cultural de los ochenta con el del siglo XVII:

Pero si en los tiempos de Felipe III ya no hay lugar para caballeros andantes, para conversos erasmistas ni para otros hombres del Renacimiento, en los tiempos de convergencia europea y *felipismo* democrático no queda sitio tampoco para doradores [*sic*] del volcán y poetas libertarios<sup>25</sup>.

No obstante, el Grupo 9 tampoco terminó de destacar como movimiento contracultural, dentro de las diferentes «movidas» que fueron apareciendo a lo largo y ancho del país con el cambio de régimen. Si el miembro más potente de la movida malagueña no mostraba interés en que su concepto poético basado en el cuestionamiento del lenguaje estuviese en la palestra, tampoco puede extrañar que su poesía no se acercase a las poéticas que se aproximaron a la realidad, como es el caso de la poesía de la experiencia. Esto, además, provocó que desde un punto de vista académico su poesía no fuese reconocida como una de las más destacadas dentro del panorama marginal español: es significativo que casi ningún estudio o manual

<sup>23</sup> Aguilar, 2017, p. 16.

<sup>24</sup> Blecua, 1972, p. XVII.

<sup>25</sup> Labrador Méndez, 2017, p. 183.

de referencia nombre antes a Merlo que a otros autores como Aníbal Núñez o Eduardo Haro Ibars<sup>26</sup>.

En 1981, Merlo suma a sus obras completas un añadido en forma de *contrafactum*: dos nuevos sonetos, «A sus venas» y «Oasis», ambos de estilo barroco, incluso de corte teatral, que no solo sirven al poeta de despedida vital, sino que provocaron una relectura de su concepto poético. Según Pedro Roso, uno de los pocos estudiosos de la obra de Merlo, esta respuesta clásica supone la reacción natural a lo que sucede en el medio poético español de los años ochenta<sup>27</sup>. Ambas composiciones serían el resultado del final de la lucha contra el lenguaje, la consecuencia de volver a pensar en el mismo a través de las ruinas generadas en el resto de su obra poética. Paradójicamente, el uso de la forma métrica del soneto da una serie de respuestas sobre el propio Merlo, sobre la necesidad de trascender que el ser humano puede llegar a necesitar, aún más con la cercanía de la muerte. Esta mirada trascendente se confirma con dos hechos: el primero, la mera acción de escribirlos, pues Merlo volvió a la escritura después de más de un lustro; el segundo, y quizás mucho más accidental, el éxito de ambas composiciones, «sus poemas más conocidos y citados»<sup>28</sup>. Buen ejemplo de ello, sería la selección de «A sus venas» por Víctor Infantes para la antología poética que recordaba la efeméride del número quinientos de Visor.

### 3. DEJES ÁUREOS... POR FIN

Infantes escogió «A sus venas» tras leerlo por primera vez en 1985, en las páginas de la revista *La luna de Madrid*, revista de la movida madrileña. El tono trágico y casi determinista del soneto provocó el siguiente comentario del crítico:

Poesía químicamente pura, letal, emergida de una memoria acostumbrada (cuando quiere) a pensar en endecasílabos de acero, pulcros como una célula; criatura poética álvea como la ciénaga que perfuma sus rimas y de tan insultante y calculada perfección, que a fuerza de ser clásica es terriblemente moderna. Su férrea arquitectura textual es capaz de derribar cualquier retórica, y desde su título nos hace mirar al autor

<sup>26</sup> Gracia y Ródenas, 2011, p. 755.

<sup>27</sup> Roso, 2004.

<sup>28</sup> Aguilar, 2017, p. 34.

creando su poema para otro ser, que es él mismo en el acto de emanar los versos desde una sangre contaminada de literatura. Garcilaso (o Figueroa, pero nunca Góngora) en la lucidez postrera del temblor de una sobredosis de poesía<sup>29</sup>.

Una sobredosis basada en la lucidez poética. Tal y como indicaba Infantes, la conformación del soneto destaca por cómo sus versos acarician el oído, «pulcros como una célula», en hermosa categorización. Merlo abraza un estilo clásico, aunque intenta mostrar su propia belleza poética a través de la enunciación de su verdad, su vida, a través de la ruptura de los convencionalismos literarios. Precisamente, Infantes señala una de las cuestiones que para Bloom constituían uno de los indicios de los textos canónicos: la refundición de la tradición mediante la metamorfosis de las metáforas anteriores<sup>30</sup>; en el primer cuarteto Merlo transforma la metáfora de los ríos que van a dar a la mar en una alegoría sobre el estado en el que se hayan las venas del adicto, que indican el camino que este mismo ha elegido y que ha acelerado: «Estos cauces que ves amoratados / y de amarillo cieno consumidos». La metáfora del río se traslada a la visión de la flor ajada, pues ambos están representados por las venas: «eran la flor azul de los sentidos / que hoy descubren sus pétalos ajados». Se anticipa ya la función de la flor: mostrar al lector la caducidad de las cosas. Resuena la tradición: la *Égloga II* de Garcilaso con la muerte de García de Toledo<sup>31</sup>. La transformación de las metáforas previas, además, es triple, pues Merlo, al igual que Blas de Otero en el soneto «La Tierra», da pie a una identificación del río con la muerte, lo que hace surgir una figura inventiva que supone un cambio sobre los modelos precedentes.

Luis García de Ángela señala que «A sus venas» se caracteriza por un ritmo poco usual en la poesía de Merlo. Y, también indica que el modelo del soneto áureo es tomado como referencia para plasmar «una tradición venerable [...] como si la verdad solo pudiera ser descubierta a través del juego de las bimetraciones, oxímoron y correlaciones estilísticas en la cerrada arquitectura del soneto»<sup>32</sup>. El tono, sin embargo, presenta cierta ambigüedad. Una ambigüedad que radi-

<sup>29</sup> Infantes, 2000, p. 269.

<sup>30</sup> Bloom, 2015, p. 19.

<sup>31</sup> Bien descrito en De la Peña Álvarez, 2010, p. 19.

<sup>32</sup> García de Ángela, 2013.

ca en el hecho más cierto de todo el texto: el paso de la vigorosidad a la ruina, que, además, recuerda «A las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa»<sup>33</sup>. El retruécano se explicaba, como señaló Víctor Infantes en sus clases impartidas en la Complutense, en la forma de construir el soneto, pues el mensaje que se conforma se servía de modelos temáticos tan alejados, en apariencia, como la elegía renacentista. El sujeto lírico, totalmente identificado con el autor, expresaría la pena motivada por una ausencia, la de la vigorosidad, que malsanamente es confundida con la lozanía que atesoraba en sus tiempos de desfase. En esta aparente contradicción residiría la «calculada perfección, que a fuerza de ser clásica es terriblemente moderna»<sup>34</sup>. Otros críticos, como el joven poeta panameño Artemio Gonçalves<sup>35</sup>, llegan a explicarlo mediante la consciente alteración que haría Merlo del tópico *contemptus mundi*, el cual presentaría en «A sus venas» una mirada lúcida pero totalmente alucinada y nihilista, por el efecto de las drogas, una mirada con la que el yo lírico haría gala de una malsana contemplación de la vida, al estilo de otros poetas oscuros contemporáneos, según Labrador Méndez<sup>36</sup>. De hecho, el propio Gonçalves insinúa que las drogas actuarían como una especie de Filis, un prototipo adorado que provocaría en el autor la pervivencia de un arrebato. Podría conectarse esta idea con la sugerencia velada de Infantes, que llega a apuntar los parecidos entre Merlo y Figueroa. El sensualismo en la composición de las imágenes es semejante: «Deja por la garganta cristalina / suelto el oro, que encoge el sutil velo»<sup>37</sup>.

En un soneto como «A sus venas» se pueden vislumbrar inquietudes áureas; el heterodoxo juego que supone el equívoco al que nos induce el texto —¿qué se nos describe: la pena por no poseer la juventud en plenitud, basada en la experiencia psicotrópica, o la asun-

<sup>33</sup> De hecho, el siguiente fragmento de Caro: «Este despedazado anfiteatro, / impío honor de los dioses, cuya afrenta / publica el amarillo jaramago, / ya reducido a trágico teatro» resuena en los dos primeros versos de Merlo: «Estos cauces que ves amoratados / y de amarillo cieno consumidos». Se cita a Caro por Micó y Siles, 2004, p. 465.

<sup>34</sup> Infantes, 2000, p. 269.

<sup>35</sup> Gonçalves, 2017.

<sup>36</sup> Labrador Méndez, 2017, p. 37.

<sup>37</sup> Maurer, 1988, p. 300.

ción de la muerte?— introduce una dicotomía en cuanto a las fuentes áureas. En un primer momento, sobre todo para aquellos que hayan leído gran parte del corpus poético de Fernando Merlo, el poeta malagueño parece reforzar el contenido melancólico, pues mediante el *contemptus mundi* el poeta parece estar despidiéndose de todas las costumbres, de todos los comportamientos, que, como hombre disipado ha llegado a conocer, importándole poco si le causaban finitud o eternidad, mal o bien. A raíz de esto, un componente epicúreo podría surgir de esta lectura, pero en este punto cobra interés la apreciación que en la antología de Visor hizo Infantes, quien dice: «nunca Góngora». La trayectoria vital y poética de Merlo incita a caer en ese tipo de errores: en medio de la decadencia, del alucinado ambiente que describe a partir de esos versos clásicos, se confiesa como un vividor. Tal vez el heterodoxo malagueño siguiese al clérigo cordobés en la recreación de los placeres, aunque los de Góngora fuesen cosas tan aparentemente inocuas en las *Soledades* como el alcohol o la comida.

Pero el sensualismo de sus palabras es resultado del desengaño del postmoderno, ya que Merlo escribe un testamento en el que los recuerdos de la juventud malversada no son sino un mecanismo poético para reforzar dos ideas: la de finitud y la de temporalidad, pues el sujeto lírico aceptó «que su ciclo vital se henchía y se acababa, y que la palabra poética podía reflejar en la pureza y tersura de una lengua viva, porque es la que utilizan a diario los vivos, la muerte progresiva de su cuerpo»<sup>38</sup>. Este hecho muestra una contradicción entre tema y estructura, fenómeno postulado por Bloom como característica de los textos importantes<sup>39</sup>, de la literatura trascendente y que trasciende. La sólida estructura del soneto se contrapone a la fragilidad humana; en palabras de García de Ángela, este postrer soneto de Fernando Merlo «es la obra de un moribundo que, al mirar hacia atrás, descubre las piezas desmembradas de un discurso roto que ahora recompone lentamente, palabra a palabra, con los viejos materiales que le suministra la tradición»<sup>40</sup>. La tristeza renacentista está ahí: la contemplación de lo que pasa y no se puede evitar, el desfile de cambio perpetuo, el *fatum*; Merlo posee conciencia de la transitoriedad. En definitiva, lo áureo se

<sup>38</sup> García de Ángela, 2013.

<sup>39</sup> Bloom, 2015, p. 37.

<sup>40</sup> García de Ángela, 2013.

manifiesta en profundidad con la serenidad mostrada ante el paso del tiempo, como el Quevedo de «Soy un fue, un es y un será cansado». Al poeta ya solo le queda rememorar la vida al descubrir que la voluntad de vivir, de vivir de una forma arriesgada, no es suficiente para conseguir la perdurabilidad. Como indicaba Hernández Pacheco respecto a Quevedo, la vida sería «una reflexión que fracasa a la hora de autopoerse»<sup>41</sup>. En ese sentido, el primer terceto sería lapidario: «Las que llevaban vida y alimento /son tibias cobras de veneno suave, / blanco caballo con la sien de nieve». En parte, se vuelve a lo que se comentó sobre la filosofía de Walter Benjamin, que «la esencia de la verdad consiste en manifestarse y exponerse a sí misma en el mundo visible, mundo en el que el deseo cree hallar su satisfacción»<sup>42</sup>. La verdad y la belleza brotan en este último soneto escrito por Fernando Merlo porque «experimentó como un vértigo la intuición de la muerte próxima»<sup>43</sup>; y, además, de forma palpable y notoria. Paradójicamente, si se recuerda la breve digresión del principio, Merlo, a través del deseo, llegó, fatalmente, a esa trascendencia que postuló Dámaso Alonso. Y, sobre todo, tan solo le queda adoptar una posición estoica, que ya descubrimos en Quevedo o, incluso en Manrique, que no es más que contemplar y asumir el final de la vida e intentar trascender a través de la fe en la poesía. Es decir, en palabras de Víctor Infantes, «emanar los versos desde una sangre contaminada de literatura»<sup>44</sup>.

En conclusión, este soneto es el testamento de alguien que llevó hasta las últimas consecuencias vitales y poéticas el principio de Ausonio: *collige, virgo, rosas*. Pero no se puede detener el avance de la decrepitud, la llegada de la muerte para quien juega con ella y cae en el abismo: «trotando corazón y pensamiento, / que por las aguas de la sangre vierte / con rápido caudal, la lenta muerte». El final es siempre el mismo: la muerte como noche eterna, como herida en las venas del adicto, que en Fernando Merlo, además, podría describirse como un testimonio quijotesco: quien vivió loco ha de morir cuerdo.

<sup>41</sup> Hernández Pacheco, 1997, p. 250.

<sup>42</sup> Aranda Torres, 2002, p. 459.

<sup>43</sup> García de Ángela, 2013.

<sup>44</sup> Infantes, 2000, p. 269.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Antonio, *Antología del túnel: 4 poetas adversativos*, Málaga, Fundación Unicaja, 2017.
- ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965.
- ARANDA TORRES, Cayetano, «Walter Benjamin o la metamorfosis de la alegoría», en Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca (eds.), *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, Málaga, Universidad Málaga / Universidad de Almería, 2002, pp. 457-474.
- BÁEZ, José María, *La vida con los otros: Seven (or nine) chances*, Córdoba, Editorial Cántico, 2018.
- BLECUA, José Manuel, «Introducción» a Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. VII-XLIII.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- GARCÍA DE ÁNGELA, Luis, «El discurso roto», en *Homenaje a Fernando Merlo*, 2013, en <[https://www.fundacionalambique.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=312&Itemid=242](https://www.fundacionalambique.org/index.php?option=com_content&view=article&id=312&Itemid=242)> [consulta: 31 de enero de 2019].
- GONÇALVES, Artemio, «El bar del tanatorio. Lecciones sobre literatos que ya dieron su espíritu», 2017, en <<https://temblorpoesia.com/el-bar-del-tanatorio-lecciones-literatos>> [consulta: 28 de diciembre de 2018].
- GRACIA, Jordi, y RÓDENAS, Domingo, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011.
- HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, ed. Juan David García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.
- HERNÁNDEZ PACHECO, Javier, «Jorge Manrique, Garcilaso, Quevedo: sobre el amor y la muerte», en Esteban Torre y José Luis García Barrientos (eds.), *Comentarios de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 245-257.
- INFANTE, José, *La libertad del desengaño*, Zaragoza, Olifante, 2013.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, «Fernando Merlo», en *Centuria: poemas del siglo XX escogidos por 140 lectores*, Madrid, Visor, 2000, pp. 259-261.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Barcelona, Akal, 2017.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética* [1596], Barcelona, Linkgua Ediciones, 2011.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, «Semblanza de Víctor Infantes (Madrid, 26 enero 1950-Torrelodones, 1 diciembre 2016)», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 9, 2017, pp. 9-14.

- MAURER, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988.
- MICÓ, José María, y SILES, Jaime, *Paraiso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- OLMEDO RAMOS, Jaime, «Poesía y trascendencia: un camino hacia la verdad de la vida», *SCIO*, 5, 2009, pp. 95-118.
- PEÑA ÁLVAREZ, Javier de la, *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, tesis doctoral dirigida por Álvaro Alonso, Madrid, Universidad Complutense, 2010.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Canon: estética o pedagogía», *Ínsula*, 600, 1996, pp. 3-4.
- ROSO, Pedro, «La poesía de Fernando Merlo (una lectura)», introducción a Fernando Merlo, *Escatófago*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2004, pp. 7-32.
- SALVADOR SALVADOR, Julio, «Análisis de *La galerna*, poemario tardío de Blas de Otero», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16, 2018, pp. 87-110.