

**DISCURSO POÉTICO Y FLUCTUACIÓN DE GÉNERO EN *EUROPA* (1983) DE
JULIO MARTÍNEZ MESANZA**

**POETIC DISCOURSE AND GENRE FLUCTUATION IN JULIO MARTÍNEZ
MESANZA'S *EUROPA* (1983)**

Ainoa Begoña Sáenz de Zaitegui Tejero
Universidad Pontificia de Salamanca
absaenzdezaite@upsa.es
<https://orcid.org/0000-0002-2425-2486>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.240>

Fecha de recepción: 19.03.25 | Fecha de aceptación: 20.05.25

RESUMEN

Este artículo aborda la aproximación ecléctica al género literario como vía de renovación del discurso poético en *Europa* (1983) de Julio Martínez Mesanza. Singularizada como poesía épica por la crítica desde su publicación, *Europa* presenta temas y motivos tradicionalmente asociados al género, con una fuerte referencialidad histórica. Nuestro objetivo es mostrar cómo, más allá del sustrato épico, los poemas de *Europa* se abren a una amplia diversidad de géneros —de la didáctica al epigrama—, con tonos propios de la poesía mística y filosófica, y un espíritu narrativo supeditado a un yo poético fragmentario, que reconduce lo épico hacia una lírica polifónica, plural. A los aspectos puramente formales acompaña una progresión en los valores que, sin cancelar el código épico, trasciende los límites cronológicos del género para abarcar la ética de la lírica temprana y la tradición judeocristiana. En nuestro estudio, centramos la atención en la intertextualidad entre *Europa* y la literatura clásica, mediante el análisis textual por la vía de la metodología comparatista. Dentro del plano teórico, basamos nuestra argumentación en la noción de texto como confluencia de citas propuesto por Roland Barthes, y en el concepto de márgenes textuales de Stephen Greenblatt. Perseguimos con ello ofrecer un análisis teórico-crítico de la obra de Martínez Mesanza —encasillada en la categoría de épica— en orden a interpretarla como mosaico de discursos retóricos e ideológicos que reflejan la formación de Europa misma: no como una entidad monolítica, sino como un *collage* de voces, culturas y formas de entender lo humano.

PALABRAS CLAVE: discurso poético, género épico, comparatismo genológico, Julio Martínez Mesanza, *Europa*.

ABSTRACT

This paper discusses the eclectic approach to literary genre as a means to renew poetic discourse in *Europa* (1983) by Julio Martínez Mesanza. Singled out as epic poetry by literary critics since its publication, *Europa* presents themes and motifs traditionally associated with the genre, as well as a strong historical referentiality. It is our goal to show how, beyond its epic roots, the poems in *Europa* are open to a wide array of genres —from didactic poetry to the epigram—, with undertones from mystic and philosophical poetry, and a narrative spirit underlying a fragmentary poetic self which shifts from epic to a polyphonic, pluralistic lyrical poetry. To the purely formal aspects accompanies a progression in values that, while not canceling the epic code, exceeds the chronological boundaries of the genre to encompass the ethics of early lyrical poetry and the Judeo-Christian tradition. In our paper, we focus on the

intertextuality between *Europa* and classical literature, approaching textual analysis through a comparative methodology. On a theoretical level, we base our argumentation on the idea of text as a confluence of quotations proposed by Roland Barthes, and in Stephen Greenblatt's notion of textual margins as a means to explore peripheral voices otherwise unheard. In doing so, we pursue a theoretical and critical approach to Martínez Mesanza's work as a mosaic of rhetorical and ideological discourses that mirrors the making of Europe itself: not as a monolithic entity, but rather as a collage of voices, cultures, and ways to understand the human.

KEYWORDS: poetic discourse, epic genre, genological comparatism, Julio Martínez Mesanza, *Europa*.

INTRODUCCIÓN

Desde su publicación en 1983, *Europa* de Julio Martínez Mesanza ha sido poesía distinta. En un género donde todo parece categorizable, el autor supone un reto: definir y describir un tipo nuevo de poesía, en apariencia honesto con respecto a sus fuentes, de retórica accesible y, sin embargo, elusivo al habitus crítico-literario contemporáneo, en el marco del cual toda poesía es lírica, y cualquier desviación de la norma es más un asunto de matiz ideológico que de debate formalista. De Martínez Mesanza se predicen precedentes de talla canónica —Borges, Cavafis, Cirlot—, pero su poesía parece trascender sus propias influencias y abrirse a la discusión genológica, probablemente porque no es epígono de ninguna —inexistente— neoépica, sino que exige ser interpretado en sus propios términos. Miembro de los Postnovísimos o Generación de los 80, según denominación de Luis Antonio de Villena (1986) y José Luis García Martín (1988), respectivamente, Martínez Mesanza se integra en el grupo a través de un uso heterodoxo de la tradición clásica, con influencia del culturalismo, pero sin el sesgo erudito que a menudo lo acompaña. A diferencia de otros autores de su generación literaria, él no se atiene al canon de la poesía de la experiencia en ningún grado, por lo que se mantiene al margen de las corrientes intimistas y surrealistas que se siguen de ella. Su presentación del yo poético es especular, poliédrico, necesariamente fragmentario. Lo individual emerge de lo coral. El *hic et nunc* de un pasado que no es memoria, sino vida.

Tres son los criterios que determinan la consideración de *Europa* como épica: el tema —la historia—, los motivos —torres, armas, imperios— y los valores —asociados a la práctica política y bélica, como la valentía, la lealtad, el buen gobierno, o sus contrarios—. En un análisis comparatista, estas coincidencias apartan a Martínez Mesanza del subgénero de poesía intimista —de experiencia— predominante en su generación. Esta disonancia entre el poeta y su marco es origen del debate acerca de la posibilidad de una poesía épica en la literatura contemporánea. Si bien es lícito analizar críticamente *Europa* como una forma discursiva

distinta, conviene delimitar con precisión el marco teórico-crítico dentro del cual la épica puede operar en la actualidad como literatura viable. Para empezar, *Europa* no es narrativa. Más aún, hace un esfuerzo consciente por procurar un tratamiento especulativo a hechos y personajes históricos o míticos. Donde el progreso propio de la épica es lineal, de un punto A a un punto B, con una trama sujeta al principio de causalidad aristotélico, *Europa* se muestra circular, sin comienzo ni desenlace definidos y sinuosa en su circularidad. El material es reelaborado a partir de puntos de vista múltiples, sin un narrador estable que garantice continuidad de perspectiva.

En las páginas que siguen, analizamos *Europa* como poesía de convergencia. Convergencia de géneros, al subjetivar la épica y objetivar el intimismo lírico; convergencia también de mitos, con presencia de los grandes ciclos y materias, pero al mismo tiempo dando voz a los sin voz, o escuchando las voces conocidas con oídos nuevos. Nos proponemos mostrar cómo la modulación —no la ruptura— del discurso poético clásico permite la renovación de la épica, la lírica y la confluencia de ambas, lo cual genera un *continuum* de temas, motivos y los valores a ellos asociados. Esta discursividad fluida favorece la asimilación natural de la tradición en el presente, sin recreación ni nostalgia, sino como proceso en marcha e imparable. Como base teórica, fundamentamos nuestra argumentación en la idea de texto propuesta por Roland Barthes (1984): un tapiz de referencias que remiten a la cultura como conglomerado en constante movimiento, nunca completo ni con forma definitiva. Dentro del nuevo historicismo, de Stephen Greenblatt (1988) tomamos el concepto de márgenes textuales como recurso de indagación en las voces periféricas que pueblan *Europa*. Frente a una épica de héroes con un discurso sostenido, Martínez Mesanza propone un género en fluctuación donde cabe el cambio, la indeterminación y la racionalización del mito. Lo histórico empieza y acaba, pero lo humano no.

EUROPA COMO PROCESO

La construcción de *Europa* se parece a la gestación de los poemas homéricos: lenta, confusa para el observador e inacabada. Como la propia Europa, en realidad. Con dicho título hay dos obras, publicadas en 1983 y en 1986, respectivamente. Les sigue *Europa 1985-1988*, de 1988. A modo de compilación, *Europa y otros poemas* ve la luz en 1990. El ciclo continúa en *Fragmentos de Europa (1977-1997)*, de 1998. Aunque no lleven Europa en su título, *Las trincheras* (1996) y *Entre el muro y el foso* (2007) no se desvían del camino trazado por el *opus magnum* de Martínez Mesanza. Premio Nacional de Poesía 2017, tampoco *Gloria* (2016) se

aparta sustancialmente de esa vía, aunque su orientación tiende a una mística declarada, desarrollo natural de la espiritualidad sobria presente en toda su obra.

Esta técnica compositiva fragmentaria resulta a la vez propia de una poesía oral de carácter primario —en el sentido de anterior a la aparición de la escritura, según Walter Ong (2002)— y de los usos de la literatura en la postmodernidad. La obra nace en cualquier momento del desarrollo de su narrativa, no necesariamente al principio. La historia que la épica narra es siempre demasiado extensa para ser contenida en su totalidad, incluso en el tiempo anterior al comienzo de la historia. Por ejemplo, a *Iliada* empieza *in medias res*, nueve años después del inicio de la guerra, porque un solo acontecimiento bélico no puede ser narrado íntegramente en tan solo 15.693 hexámetros. En ese espacio, lo máximo que el poeta puede ofrecernos es el canto a la cólera de Aquiles. *Iliada* o *Europa*, el poema se forma a partir de unidades menores no coincidentes con divisiones en libros, sean las 24 partes de Homero o las fases de publicación de la épica de Martínez Mesanza. Tales divisiones son puramente prácticas y más convenientes para el lector que necesarias para el poema. Aun cuando exista un hilo conductor, el ensamblaje del poema se produce en la mente del oyente o del lector, en el caso de la *Iliada* porque necesitamos más información de la que el texto nos proporciona —nueve años de datos que el libro II ni siquiera aspira a compensar—, y en el caso de *Europa* porque el poema está roto (nace roto) y es su naturaleza. Exigirle una consistencia cronológica sería tan estéril como pretender estar en Grecia y en Francia al mismo tiempo. Prerrogativa de toda ficción, esa sensación de utopía y ucronía persiste tras el ensamblaje: “El aire de esta poesía es histórico [...], pero con un sesgo intempestivo. El pasado es presente. O ambos, futuro” (Valverde, 2021, párr. 12).

Irónicamente, esta progresión irregular resulta tan propia de la épica oral como de los usos formales postmodernos. Frente al proyecto unitario de Virgilio, narrativamente cohesivo, la épica homérica procede por acumulación: de tradiciones, de patrimonio colectivo, de géneros. Seminalmente, la *Iliada* y la *Odisea* contienen toda la literatura por venir, desde himnos hasta arengas, lírica y retórica, la escena dialógica que anuncia la tragedia o la narración de aventuras que es prelude de la novela. Ante todo, ambos poemas declaran de modo abierto su pertenencia a una comunidad, que se reconoce como propietaria del material y de la que el poeta es simplemente un miembro más. La absoluta modernidad de esta estrategia coincide con las propuestas teóricas sobre la posición y función del autor respecto de la obra, y la visión de esta como constructo heterogéneo a partir de un repertorio común. Estamos ante una concepción barthesiana del texto como “un espace à dimensions multiples, où se marient et se

contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture" (Barthes, 1984, p. 65). *Europa* es poesía descentralizada, según una perspectiva genológica y tematológica. Es lógico, pues, que la escritura misma sea dinámica, un proceso con un comienzo, pero sin un punto final determinado, un corpus que crece no solo con poemas propios, sino también con las aportaciones de otras obras del autor. La historia del texto no viene delimitada por factores como edición o publicación, hecho que le permite permanecer abierta a la modulación de la escritura (de nuevo en el sentido barthesiano de la palabra).

LA FUSIÓN DE ÉPICA Y LÍRICA COMO MARCO DISCURSIVO

En *Europa*, la perspectiva importa. Vistos desde arriba —como el dramaturgo contempla el mundo para convertirlo en tragedia—, la obra presenta una demarcación heterogénea y estructurada en cinco secciones: “Varia”, “Gesta Francorum”, “Nínive”, “El libro de las batallas” y “Nostoi”. Imposible no pensar en las cinco partes de *The Waste Land*, máxime porque, una vez inmersos en el texto, ambas obras comparten un mismo pesimismo, una misma melancolía. Actitud muy poco épica al ser este el género de las fundaciones, de los comienzos. Canto al apocalipsis de Occidente —ya ocurrido—, *The Waste Land* es fragmentario como su objeto, coral en la multiplicidad de sus voces, ninguna de ellas triunfal. También *Europa* está rota, también sus voces proceden de todas partes, cronológica, geográfica, jerárquicamente. Incluso cuando el yo poético ha vencido en la historia, su fracaso en lo humano deja esa victoria vacía de contenido, de sentido. Esta épica no celebra nada, excepto tal vez la resiliencia humana, aunque con los mismos argumentos podría sustituirse resiliencia por obstinación. Hay en *Europa*, eso sí, una honda espiritualidad que lo permea todo sin aislarla. Tampoco es esta una épica que por histórica deba presumirse narrativa; de ahí que José Luis García Martín (2016) afirme que la poesía de Martínez Mesanza “es fundamentalmente lírica: no cuenta historias de otro tiempo, las evoca desde la nostalgia y la derrota” (párr. 2).

La cuestión del género de *Europa* reside en qué definición de poesía épica adoptemos. Homero es el estándar, pero Whitman construye *Leaves of Grass* con materiales tomados directamente de la *Iliada*, a saber, desde el catálogo como recurso narrativo hasta el verso largo más allá del hexámetro. Se propone escribir la epopeya de América —todo imperio necesita una—, pero ni el idealismo romántico en general ni el trascendentalismo norteamericano en particular encuentran una forma literaria más apta que la lírica. Es, después de todo, el gran momento del yo. No hay mucho de ello en la épica. De hecho, tampoco lo hay en la lírica griega

arcaica, espacio donde cuando el poeta dice yo quiere decir nosotros. Poeta de la democracia y del individualismo radical, Whitman necesita dos géneros —épica y lírica— para cantar a América y a sí mismo; sin embargo, no pensamos en *Leaves of Grass* como poesía épica. Constatamos que hay *Iliada* en el poema, pero comprendemos que su sustancia es otra, nueva.

Tal vez debamos conceder el mismo tratamiento a *Europa* y extender a Martínez Mesanza la cortesía de tener algo sin convertirse en ello. No bastan torres y guerras para ser épico. Para empezar, es un problema puramente cronológico: nadie puede ser épico en 1983, de igual manera que es imposible ser dadaísta o autor de epitalamios. Sencillamente, no hay público para eso. Eres libre de escribir himeneos, pero —dado que la condición de autor implica la existencia de una obra, y esta solo recibe el marchamo de tal a su recepción— tu producción no computará como literaria, incluso si compite en calidad con Catulo. Puede que la situación cambie en el futuro, pero de momento no se trata de una estrofa viable. Señala el propio Martínez Mesanza (Cedillo, 2018):

Yo creo que utilizo y he utilizado muchos símbolos del ámbito militar (artillería, carros de combate), pero la épica es otra cosa. La épica tiene sentido en una sociedad en formación, con unos valores compartidos, entre los que se privilegia, precisamente, el valor. (s/p)

INTERTEXTUALIDAD, REFERENCIALIDAD Y METATEXTO

Más allá de la dualidad épica/lírica, los anclajes de *Europa* en el discurso poético se apoyan en argumentos de autoridad con participación en géneros tan diversos como la didáctica o el epigrama. Martínez Mesanza entabla una conversación con los grandes nombres y escoge como tema sus grandes obras, o al menos algunas de las más inmediatamente reconocibles. Se trata de una intertextualidad no erudita —no culturalista—, sino motivada: conduce a una exploración del tópico literario como discurso en el sentido de vehículo de ideología. Mores y valores son discutidos a partir de la modulación discursiva de textos clásicos, más como ejercicio dialéctico que como rescritura. El tratamiento de sus fuentes sigue la actitud familiar pero distante de quien, como señala Barthes (1984), sabe que el tributo más respetuoso al pasado es revelar su actualidad sin intervenir ni tomar partido: “l’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l’une d’elles” (p. 65). Más aún, es en el propio género épico en que se encuentra este carácter abierto, omniabarcante, de todo texto literario.

Acknowledging the experimental nature and openness of the epic genre to expansion and variation, and the occurrence of many mixed types of epic poetry [...] allows for the inclusion

of a great range of epic designs and subtypes, such as didactic poetry, verse panegyrics, hagiographic poems, animal epics, romance epics, and mock epics, some of which even came to surpass the production of classical historical and mythological epics. (Reitz & Finkmann, 2019, p. 2)

Esta capacidad de asimilación de contenidos sin merma de cohesión estructural aporta a *Europa* la flexibilidad y poder de adaptación necesarios para acoger una textualidad múltiple sin romperse. “Annales VII” remite a la épica latina temprana: el fragmento 254 del libro VII de Ennio, que contiene la célebre cita “fortibus est fortuna viris data” —motivo central del poema de Martínez Mesanza—, e incluye una referencia a Virgilio, “Audentis Fortuna iuvat” (X, 284). Los dos poemas inspirados por Ovidio llevan el inequívoco título de “Remedia amoris” (I y II). Abrazando el espíritu didáctico de su fuente, Martínez Mesanza abunda en el consejo de Ovidio acerca del amor: es mejor evitarlo. “Remedia amoris I” (Martínez Mesanza, 1986, p. 13) comienza con ecos de Catulo en su traducción/adaptación de Safo 31, cuya coda se aleja de la sublimación amorosa del original griego y reconduce el significado del poema hacia la advertencia y el propósito de enmienda, con la premisa “otium, Catulle, tibi molestum est” (51, 13):

Amigos, el amor me perjudica:
no permitáis que caiga nuevamente.
Podemos emprender una campaña
o el estudio de textos olvidados:
algo que me mantenga distraído.
No me habléis de la dulce voz de aquélla
ni del hermoso talle de esa otra.
Quemad todo retrato, ensordecedme,
poned sus armas en mis propias manos;
si sé el secreto su poder se extingue:
ellas son incapaces de ternura.
(Martínez Mesanza, 1986, p. 13)

“Remedia amoris II” (Martínez Mesanza, 1986, p. 17) suena a aceptación de lo inevitable: no importa cómo ni cuánto lo racionalicemos, el amor ocurre. Lo único que está en nuestra mano hacer es retrasar lo que viene, una vez más con guerra o estudio, mejor lo segundo que lo primero. Se enumeran, además, algunos temas dignos de consideración, como es propio del género didáctico:

Los soldados asirios nunca amaron.
Así se afirma en un tratado antiguo.
Si no te sirve el caso, a mí tampoco,
pero deja el amor para mañana.
Si desprecias la guerra, no guerrees:
dedícate al estudio, por ejemplo,
hay campos no trillados todavía:
el imperio kitán, Saray quemada,
la diplomacia escita, el Siglo Oscuro,
pero deja el amor para mañana.
(Martínez Mesanza, 1986, p. 17)

En ningún momento de *Europa*, recurre Martínez Mesanza al tópico de la *militia amoris*, a pesar de tener en Ovidio ejemplos clásicos, en *Amores* (I, 9, 1) y *Ars amandi* (II, 233-236). La guerra es el antídoto, no la metáfora, del amor. Así como el amor sirve de refugio y consuelo después de tanto dolor y tanta muerte: “Si a media noche te despierto, amada, / es porque he visto sombras de otro tiempo”, en “Los sueños del guerrero” (Martínez Mesanza, 1986, p. 14).

Sin embargo, es en el ámbito filosófico donde se constata una discrepancia más radical entre referencia y contenido. A pesar de lo elocuente de su título, “De amicitia” (Martínez Mesanza, 1986, p. 15) se distancia de la obra homónima de Cicerón, *Laelius de amicitia*, situándose en una posición diametralmente opuesta a los valores defendidos en el tratado.

Si tuvieses al justo de enemigo
sería la justicia mi enemiga.
A tu lado en el campo victorioso
y junto a ti estaré cuando el fracaso.
Tus secretos tendrán tumba en mi oído.
Celebraré el primero tu alegría.
Aunque el fraude mi espada no consienta
engañaremos juntos si te place.
Saquearemos juntos si lo quieres
aunque mucho la sangre me repugne.
Tus rivales ya son rivales míos:
mañana el mar inmenso nos espera.
(Martínez Mesanza, 1986, p. 15)

En contraste con la prioridad que Cicerón concede a la virtud, Martínez Mesanza antepone la lealtad a cualquier otra consideración o circunstancia. Es casi como si la índole incondicional, habitualmente atribuida al amor —emoción vitanda—, fuese trasladada a la amistad, en este caso teñida del compañerismo entre soldados. El elemento bélico subvierte los valores ciceronianos, romanos, asentados en la *uirtus*, lo que es propio del hombre. En la comodidad de sus sistemas abstractos, los filósofos pueden permitirse el lujo de arengar sobre la conveniencia de entablar relaciones con personas íntegras que nos ayuden a ser mejores. Pero las alianzas forjadas en campaña producen amistades distintas, basadas no en la virtud sino en la supervivencia, alentadas por la necesidad de tener la certeza absoluta de que pase lo que pase, alguien lucha a tu lado y protege tu vida como la suya propia. En la guerra, la ética es otra. Es el código de la épica que Martínez Mesanza redimensiona con un intertexto engañoso y astuto.

La persistencia de los valores épicos se rastrea en “En Esparta después de Leuctra triste” (Martínez Mesanza, 1986, p. 60). El poema se basa en el motivo literario que marca la rebelión de la poesía lírica contra la tradición épica: el abandono del escudo en el campo de batalla. Considerada signo de derrota por encima de la derrota misma, esta conducta es por primera vez normalizada —más aún, celebrada— por Arquíloco de Paros en el siglo VII a. C. En el conocido como poema del escudo, el soldado admite haberse desprendido del suyo para salir con vida del combate, y lo hace con la naturalidad y despreocupación de quien ni se adhiere ni comprende los códigos del honor homérico. En otro tiempo símbolo del valor del guerrero, el único valor del que ahora habla el soldado es el puramente monetario: perdió un escudo, así que se comprará otro. No se asigna un significado simbólico al objeto, solo una finalidad instrumental. En Arquíloco, llama la atención el radical individualismo: de los cuatro versos del poema podría asumirse que el soldado combate solo, que no hay en el campo de batalla nadie aparte de él mismo y el sayo que —imagina él— se apropiará del escudo abandonado. A pesar de su yo lírico, el poema carece de dimensión bélica; la voz, de conciencia; sus actos, de consecuencias. Es el relato no de acontecimientos, sino de una secuencia lógica en la mente del yo lírico: por qué ha hecho lo que ha hecho, cómo justifica sus actos ante sí mismo, cuál es la continuación más probable, inmediata, de la cadena de sucesos que su decisión ha puesto en marcha.

Por razones de verosimilitud cronológica, no puede trazarse una línea de identidad entre el soldado de Arquíloco y el de Martínez Mesanza: aquel se sitúa en un mundo posible no

posterior *circa* 645 a. C., mientras que la batalla de Leuctra tuvo lugar en 371 a. C. La conexión entre ambos poemas es, no obstante, indiscutible:

En Esparta después de Leuctra triste
esconderme no pude. La mirada
del valor descubría mi miseria.
Yo abandoné mi escudo en Leuctra triste.
Me desprecian las madres y los viejos.
Yo abandoné mi escudo. Soy el triste.
Aunque me beses y cantemos juntos
y con valor poemas de Tirteo
nada seré, ni el humo, ni la nada
del cadáver no sido en Leuctra triste.
(Martínez Mesanza, 1986, p. 60)

Además de la reiteración del motivo del abandono del escudo (verso 4 y verso 6), la mención a Tirteo contribuye a reforzar el vínculo con Arquíloco. Poeta lírico de vocación elegíaca, Tirteo encarna el ideal espartano del sacrificio militar en aras de la patria. Avergonzado ante los demás y ante sí mismo por transgredir el código, el único valor que puede permitirse el soldado de Martínez Mesanza es el de cantar los poemas que lo tildan de cobarde. Este soldado conoce a Tirteo, y aunque la ha incumplido, acata la norma moral que el poeta transmite, 300 años después de escrita. Los mismos que han transcurrido desde que Arquíloco la negase. A diferencia del de Paros, Martínez Mesanza presenta a un soldado que ha dejado de serlo, pero no puede reintegrarse en su comunidad por el delito cometido. La culpa la lleva por dentro —se sabe cobarde— y por fuera, a ojos de una sociedad en la cual quienes incumplen el código de honor del guerrero son repudiados por sus propias madres. Existe aquí un contexto espacial y temporal que permite leer el poema como una suerte de desenlace de Arquíloco: a pesar de la insolente indiferencia del soldado tras abandonar el escudo, el campo de batalla no es la vida, y uno puede sobrevivir al combate, pero a costa de estar en lo sucesivo muerto en vida.

La existencia de Arquíloco no implica la desaparición de Homero. El advenimiento de la lírica en el siglo VII a. C. no significa que la épica pasase a la historia que ella misma cuenta. De hecho, la irrupción de la lírica ni siquiera implica su propio nacimiento: la lírica siempre ha sido parte de la épica y coexisten desde que hay poesía. Lo que cambia a partir del siglo VI a.

C. es la audiencia, sus necesidades y sus expectativas. Los poemas homéricos resultan demasiado largos, el contexto de recitación demasiado público, se echan de menos poemas — y la música y la danza que los acompaña— adecuados a las circunstancias sociales de una Grecia próspera y en paz. Por primera vez, los poetas tienen nombre, incluso firman su obra, porque también por vez primera es posible enriquecerse gracias a la poesía —Píndaro es probablemente el mejor ejemplo—. Toda sociedad necesita un Anacreonte para sus fiestas y un Baquílides para honrar a sus atletas, pero igualmente a un Tirteo para que sus soldados recuerden cuáles deben ser sus prioridades. Dos milenios y medio después, puede haber cambiado nuestra idea de deporte o de guerra, pero ciertos valores inherentes a determinadas prácticas sociales continúan siendo los mismos: celebramos al ganador y al valiente.

En este sentido, *Europa* es tan heredera de la épica homérica como de la lírica arcaica. Reúne tradiciones con imparcialidad, mostrando sin juzgar, porque Europa es una cosa y es otra, sucesivamente y en ocasiones de manera simultánea. Para Martínez Mesanza, Tirteo y Arquíloco son las dos caras de la moneda, dos perspectivas opuestas y complementarias. En realidad, desde el punto de vista formal, se atiene al estándar de poemas breves, de yo lírico múltiple, cambiantes en tono y perspectivas. Los endecasílabos blancos de Martínez Mesanza son idóneos para el relato, narran con la solemnidad justa; se trata, aun así, de un verso lírico, introducido en la poesía española de manera tardía, al servicio de los sonetistas y lejos de la tradición de los cantares de gesta.

Conviene recordar aquí que la lírica griega —como la novela griega, o la épica homérica— poco o nada tiene que ver con el género en la actualidad. Aristóteles articula la tripartición genológica a partir del criterio de enunciación: quién dice lo que se dice. Desde esta perspectiva, *Europa* no es poesía épica. El enunciador épico es un narrador, y no homodiegético. En *Europa*, no hay narrador, sino un yo lírico múltiple que a veces narra — más en el sentido de describir que de relatar—, pero que no actúa como mediador entre la Musa y el oyente, o entre la historia y nosotros. A propósito de historia, existe igualmente una clara distinción entre hecho y mito, al contrario de lo que ocurre en la épica, donde hombres, dioses y todo lo que media aúnan sus vidas e inmortalidades para que pasen cosas. Martínez Mesanza puede escribir sobre acontecimientos históricos, pero no es un cronista; tampoco asume las responsabilidades propias de la mitocrítica, aunque su interpretación de Minos o Egisto es aguda y profunda.

Hay poemas que son declaraciones de principios: “Evémero de Mesene” (Martínez Mesanza, 1986, p. 11), tercer poema de *Europa*, es un caso breve, un epigrama. No obstante, basta para resumir con eficacia el evemerismo, aproximación crítica al mito que propone que lo divino no es sino lo humano sublimado. Toma una figura histórica, dale tiempo a la imaginación humana —siempre tendente a la megalomanía— y obtendrás un dios, o al menos un héroe con alta resistencia a la muerte. Dice: “Yo he visto el túmulo de un dios en Creta. / Creedme: su tamaño era el de un hombre” (Martínez Mesanza, 1986, p. 11).

En su tratamiento del mito, Martínez Mesanza aplica una forma de racionalismo antigua que difumina el trasfondo religioso y hace visible la inevitable humanidad de todo lo que el hombre crea. Escoge personajes míticos problemáticos e indaga en su pasado y en su mente. Busca el mito detrás —o antes— del mito: la crítica literaria actual lo denomina *origin story*, y es un intento por descubrir por qué el antihéroe es como es, o lo que es lo mismo, entender la causa del mal. “Laberinto” (Martínez Mesanza, 1986, p. 31) aborda la cuestión de la inercia del mal, el mal que se perpetúa más allá de la voluntad de los hombres hasta que su razón de ser cae en el olvido y comienza a operar al margen de su fuente, y se vuelve contra ella:

He ordenado trazar un laberinto
de muros elevados e inasibles
y he mandado encerrar en sus tinieblas
a un monstruo que hace tiempo alimentaba:
solamente conozco yo su nombre
y por qué no perdona al indeciso.
Nunca paseo por sus negras calles,
no sé si por temor a conocerme.
De noche me despiertan los opacos
alaridos de víctima y verdugo.
Mi obra, entonces, me inquieta, y no consigo
recordar la razón que me ha impulsado
a recibir con sangre al visitante.
Me dicen que vendrá un hombre sin patria
y que penetrará en el laberinto,
buscando sin terror su oscuro centro:
cuando la espada hiera al monstruo infame,
mi corazón conocerá el descanso.

(Martínez Mesanza, 1986, p. 31)

Como casi todos los reyes míticos, Minos confunde el poder con el control. Cree que ser dueño del destino anecdótico de su pueblo le concede derechos sobre el otro destino, el trascendente: el hado, al que ni siquiera los dioses escapan. Actúa con la amoralidad propia de quien cree no tener que responder ante nadie, en este caso porque recibe la ley de manos de Zeus mismo. Siguiendo al de Mesene, Mesanza ignora el mito —Minos, hijo de Zeus y Europa; Minos, padraastro del Minotauro— y presenta a un hombre confuso que no sabe lo que hace ni por qué hizo lo que hizo, y cuya única esperanza reside en su propia derrota: no teme a Teseo, sino a sí mismo. La liberación de Atenas será también la suya. Se nos cuenta esto en primera persona y parece aconsejable leerlo como si fuera un monólogo interior, pensamientos que no deberíamos oír pero oímos. Hay mucho de Lear en el Minos de Martínez Mesanza y mucho de soliloquio shakespeariano en “Laberinto”; de épico, no tanto.

El poema “Egisto” (Martínez Mesanza, 1986, p. 65) evoca también a Shakespeare, en este caso a Claudio. Como en *Hamlet*, Martínez Mesanza presenta a un rey que ha llegado a serlo por medio del regicidio y por nupcias contraídas con la mujer que reina, y, sin embargo, es un hombre con conciencia, cuya culpa se interpone entre el poder que detenta y una vida digna de ser vivida:

Aquel que no merece luz ni casa,
que antes de haber nacido ya ha pecado.
Aquel que miente y sobrevive en vela,
que ama a la esposa del mejor guerrero.
El triste. Aquel que no es feliz ni hermoso.
Aquel que usurpa, Egisto, aquél, la sombra.
(Martínez Mesanza, 1986, p. 65)

Egisto “no merece luz ni casa” ni tampoco estructuras sintácticas no subordinadas. El poema es una secuencia de oraciones de relativo, como si la historia de Egisto no constase de actos y fuese puro pathos. Como Edipo, el ilegítimo rey de Micenas nace del incesto, y aunque Martínez Mesanza le concede la misericordia de cometer magnicidio en nombre del amor, y no de la ambición, no existe redención para él, como no la hay tampoco en el ciclo tebano. De factura minimalista, el poema encuentra su estructura en la renuncia a una sintaxis narrativa: es, en cierto sentido, la antiépica, más próximo al imagismo modernista que al relato. Es también el giro de perspectiva desde el centro hacia la periferia del mito, actitud más propia de

la lírica contemporánea, tendente a dar voz a los personajes secundarios o menores, o a aquellos encerrados en los estrechos límites del arquetipo, como es el caso de los caracteres de mujer. Este interés de Martínez Mesanza por los caminos menos andados no se orienta al antihéroe — protagonista él mismo—, sino a figuras en ocasiones heredadas de la tradición, tales como Egisto, o más comúnmente, criaturas ficcionales sin nombre, pero con una presencia poderosa en el poema y en *Europa* como un todo.

UNA ÉPICA EN LOS MÁRGENES

La descentralización de la literatura no busca centros alternativos, sino sistemas demasiado fluctuantes para permitirlos. Dentro del nuevo historicismo, Stephen Greenblatt (1988) asienta su proyecto de poética cultural en fundamentos de dinamismo y cambio, que los pesimistas tacharían de inestables, y que él celebra como honestos. Convector de ideología, el discurso circula en sociedad, se relaciona con otros y esa interacción hace posible los procesos de negociación que asignan cuotas de poder a los diversos agentes sociales, individuales y colectivos. Para Greenblatt, el movimiento es vida, no solo indicio de vida. De los discursos que canalizan la ideología dominante, sus modulaciones y la resistencia a ella, el literario destaca por su capacidad de mantenerse operativo cuando todos los demás han caído en la obsolescencia, si no el olvido. Parte de esta habilidad se debe al ilimitado potencial hermenéutico de la ficción y a su autonomía ontológica respecto al mundo real; así, el discurso literario acomoda o rehúsa contenido ideológico de acuerdo a protocolos exclusivos de la textualidad ficcional, que lo transforman y transmiten dentro de marcos de experiencia inaccesibles a otras modalidades discursivas.

Hablamos de textualidad, pero la noción misma de texto es cuestionada por el nuevo historicismo. Implica un grado de delimitación demasiado alto para que Greenblatt (1988) se sienta cómodo. Continúa la práctica barthesiana y foucaultiana de reconsiderar instancias literarias en apariencia simples, pero en el fondo problemáticas, como autor y obra, respectivamente. Para Greenblatt, el texto es más que lo que es y dice. Inserto en una literatura sistémica, sus límites se difuminan, deben hacerlo, para adaptarse a un medio fluido, dentro de una red de intercambios discursivos: “I propose something different: to look less at the presumed center of the literary domain than at its borders, to try to track what can only be glimpsed, as it were, in the margins of the text” (p. 4). Por márgenes del texto, el autor entiende lo que no es textual, sino transaccional, es decir, el punto en el que el texto literario se abre a otras manifestaciones de la ideología y se produce el intercambio de energía social.

Determinar los puntales ideológicos de *Europa* pasa por visitar la epopeya, la *uirtus* latina y un código homérico que se resiste a morir. Después de todo, nuestros mitos contemporáneos siguen consistiendo en héroes con poderes sobrenaturales, a menudo contenidos literal o simbólicamente en un arma de ataque o defensa, y más Tirteo que Arquíloco, estaría mal visto que estos héroes abandonaran su escudo y su misión para salvarse ellos. No hemos cambiado tanto. Lo que hemos hecho es ampliar el espectro de identidades del héroe, reevaluar su autonomía respecto al común de los mortales, recalcular sus posibilidades de sobrevivir sin asistencia ni cooperación. Con Greenblatt (1988), consideramos los márgenes del texto y en ellos encontramos voces periféricas, alejadas de las concentraciones de poder en el sistema, sin apenas presencia en el debate social, con poco o nada que perder, pero precisamente por eso libres. Su discurso es alternativo, marginal; en suma, son el contrapunto a una ideología omnipresente y dominante que no los controla porque apenas los registra. Por eso lo que dicen importa.

La épica canta a los héroes que llegan a serlo porque el destino así lo quiere. De divino en ellos suele haber la mitad, pero la heroicidad debe proceder de su condición humana: debe existir una decisión, y la secuencia de las decisiones del héroe es lo que denominamos ficción épica. Las acciones del héroe contienen la materia narrativa, pero no hay épica sin toma de decisiones. Se presenta así la contradicción inherente al género, lo cual le confiere la sustancia existencial por la que perdura: si un héroe lo es por designio, sus decisiones no pueden ser libres; sin embargo, lo son, y son la condición del héroe.

Poesía de protagonistas, la épica narra el viaje literal y metafórico del héroe. Existe siempre un curso: en la *Iliada*, coincide con el que sigue la cólera de Aquiles, y que dicta el desarrollo de acontecimientos de la guerra de Troya tardía; en la *Odisea*, la ruta es física, el héroe es un viajero y no hay componente bélico, aunque persiste el motivo de la decisión y del destino. La épica no tiene, en este sentido, que cantar la guerra, o la muerte de una nación, o el nacimiento de otra, ni siquiera en sus orígenes homéricos.

Si, cuando se trata de mitos, la atención de Martínez Mesanza no está en Agamenón, sino en Egisto, las voces menos oídas en el concierto épico tienen presencia en *Europa* y son escuchadas. Aquí, la hechura del héroe excluye todos los rasgos a él asociados —valor, semidivinidad, determinación—, pero de la decisión no puede prescindirse. Lo que Martínez Mesanza nos ofrece es una narrativa descentralizada, pero fieramente fiel a sí misma. Esta

Europa está poblada por desertores, desencantados, Tomases que dudan; y pese a no compartir sus decisiones, comprendemos el razonamiento que las ampara.

He soñado de nuevo con jinetes
pesadamente armados. A lo lejos
acampan. Vemos la humareda enorme
de sus festines y sus grandes sombras.
Sabemos que vendrán tarde o temprano,
y ante su carga no valdrán las hachas
ni las cobardes hoces, ni la astucia.
Sobre nuestras espaldas de vencidos
golpearán terribles sus espadas.
Quisiera desertar, pero me dicen
que sé algo de estrategia y que soy joven.
Quisiera estar del lado de los otros.
(Martínez Mesanza, 2007, p. 80)

Entender a Aquiles no es fácil. Condonar su decisión de no combatir por un conflicto personal con Agamenón puede resultar imposible, hasta que recordamos que el *casus belli* en Troya fue, al menos sobre el papel, un conflicto personal entre Menelao y Paris que derivó en enfrentamiento internacional entre Esparta y Troya, o lo que es lo mismo, Grecia y Troya. Solemos atribuir esta distancia de percepción y sensibilidad que nos separa del mundo homérico no solo a la distancia literal, cronológica, que media entre nosotros y ellos, sino al extrañamiento propio del mito: por supuesto que el comportamiento de Aquiles o de Agamenón nos resulta desconcertante, ya que no somos hijos de diosa ni descendientes de la Casa de Atreo. La ficción épica es excluyente habida cuenta de que siempre hay héroes, y la actitud del oyente o lector no es la misma que ante la lírica, cuyo yo es asumible, o ante el héroe trágico, en el que pesa más la tragedia que el heroísmo. En efecto, para Dadson (2004):

Los diversos narradores en la poesía de Julio Martínez Mesanza son, casi siempre, gente marginada —desertores, cobardes, infieles, hombres solitarios—, narradores anónimos que nos representan a todos, y que no suelen tener voz en las grandes épicas de la vida humana. Martínez Mesanza les dota de voz y de identidad. Incluso personajes rechazables por su conducta, como Egisto o el espartano que abandonó su escudo, ganan cierta dignidad a sus manos. (p. 154)

En la *Europa* de Martínez Mesanza, no hay héroes. Por ejemplo, el poema “He soñado de nuevo con jinetes” conmueve por su ingenuidad, su honestidad, por la textura antiheroica

de la voz poética. Su lógica es inmediatamente accesible al lector contemporáneo. A diferencia del héroe trágico —con quien el espectador debe empatizar a fin de que se produzca el efecto catártico que Aristóteles considera causa final de la poesía trágica—, el héroe épico suele ser problemático. Edipo comete parricidio e incesto, pero la comisión de esos delitos es inconsciente: como Aristóteles enuncia, el héroe trágico debe ser bueno. Aunque la decisión de Aquiles no atenta contra la ley de dioses y hombres, y es reversible, fue tomada consciente y voluntariamente, y eso la hace inasible a quien —como nosotros— no posee inmenso poder por obra y gracia de su ADN. Por ello, el soldado de Martínez Mesanza se acerca más al héroe trágico que al épico; y suscita nuestra empatía y compasión porque sabemos —como él lo sabe— que está abocado a la derrota, a la muerte. Sus precedentes no son los héroes homéricos, sino los poetas de guerra ingleses, radicalmente líricos a pesar de todo. La razón de este vínculo reside en la motivación misma del poema: habla de la guerra, pero no trata de la guerra.

El héroe es desplazado por el hombre; lo bélico es desplazado por lo humano. Martínez Mesanza escribe sobre personajes secundarios que, en la épica, tendrían un papel coral, como mucho. Decimos “el hombre” y “lo humano”, aunque a veces es necesario salir de nosotros mismos para observar los fenómenos desde otro, desde fuera. Ese abandono de perspectiva en favor de una inmersión en la experiencia, como vivida por primera vez, es llevado a su extremo cuando el yo poético reorienta su atención desde lo humano a lo animal. Existe el precedente homérico de dotar de la facultad del lenguaje a Janto y Balio, los caballos de Aquiles. No obstante, Martínez Mesanza opta por aproximarse a los animales a través de una voz humana, es decir, un observador que actúa como narrador omnisciente. Dice:

También mueren caballos en combate,
y lo hacen lentamente, pues reciben
flechazos imprecisos. Se desangran
con un noble y callado sufrimiento.
De sus ojos inmóviles se adueña
una distante y superior mirada,
y sus oídos sufren la agonía
furiosa y desmedida de los hombres.
(Martínez Mesanza, 1986, p. 53)

Estos caballos no son los de Aquiles ni estos hombres son héroes épicos. Hay en la voz que focaliza la escena una empatía con los animales que parece ir más allá de la compasión.

Sugiere un destino común a través de la muerte compartida. Es posible, desde luego, leer el poema en clave metonímica, a saber: la brutalidad de la guerra que rompe a los hombres descrita por medio de sus monturas. Pero el tratamiento del animal parece aquí literal, sobre todo por ese “También” inicial que indica que de los humanos ya se ha hablado, y ahora es el momento de hacerlo sobre otros caídos en combate. El poeta vuelve la vista hacia los olvidados por la épica, o al menos no lo bastante discutidos. Si deseamos comprender lo que la guerra hace, no podemos limitarnos a considerar su impacto en los grandes nombres, los héroes sin miedo, el centro del poder en el sistema. Es necesario mirar más allá.

CONCLUSIÓN

Esta épica es un espejismo. En *Europa*, Julio Martínez Mesanza no busca resucitar mundos perdidos gracias a los avances técnicos de la poesía. La misión de *Europa* es, más bien, renovar la lírica contemporánea empleando recursos pasados, los originales y originarios, aquellos con los que la épica creó una comunidad literaria, cultural e ideológica que sostiene y es sostenida por el discurso poético. De inherente capacidad adaptativa e inclusiva, la épica contiene en sí misma el potencial de dar cabida a una ilimitada diversidad de géneros, voces y tonos, en contraste e incluso oposición los unos con los otros. En este orden, *Europa* constituye un ejercicio de síntesis y amalgama que opera en varios planos enunciativos, diegéticos y discursivos, ninguno de ellos originales —por hallarse ya recogidos en la tradición—, pero todos renovados. Es en la combinación de los elementos, no en la novedad de los mismos, donde reside la aportación de Martínez Mesanza al género.

Cuarenta años después de que *Europa* comenzara a publicarse, continúa siendo catalogada como poesía épica. Lejos de ser un eufemismo de anacrónica, esta etiqueta contribuye a singularizar la obra, a hacerla visible e inmune a la homogeneidad. Con un espíritu radicalmente contemporáneo, Martínez Mesanza concibe el texto en términos barthesianos, como un punto de encuentro de los discursos traídos por sujetos de enunciación heterodoxos, a menudo periféricos, desde unos márgenes genológicos y culturales priorizados por el nuevo historicismo. Vista así, la totalidad de la obra no es la esencia de la obra. Poema a poema, *Europa* revisita la épica —donde empezó todo— no con voluntad anticuaria o escapista, sino innovadora desde la certeza de que el discurso poético procede por modulación, no por ruptura. Esta épica no es derivativa, sino transformativa. Se abre a opciones nunca cerradas, pero tampoco nunca exploradas, y cambia, con ello, nuestra percepción de la épica, de la lírica y de Europa misma. Somos lo que nos ocurre, lo que hacemos que ocurra y también las ficciones

que imaginamos. *Europa* contiene guerra, rezuma épica, pero arraiga lo bélico en lo humano, en sus límites, en lo transitorio del poder y en lo falible del héroe; dispone los materiales no en secuencias, sino en redes. Por encima de épica y lírica, la poesía. Más allá de la historia, *Europa* como texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1984). La mort de l’auteur. En *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue* (pp. 61-67). Seuil.
- CATULLUS, C. V. (1958). *Carmina* (Ed. de R. A. B. Mynors). Oxford University Press.
- CEDILLO, J. (23 de febrero, 2018). Julio Martínez Mesanza: “Soy demasiado conservador como para ser rebelde”. *El Cultural*.
- DADSON, T. J. (2004). Julio Martínez Mesanza y la poesía épica. En I. Lerner, R. Nival & A. Alonso (Eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001* (pp. 147-155). Juan de la Cuesta.
- GALLEGO, A. (2005). *Julio Martínez Mesanza*. Fundación Juan March.
- GARCÍA, J. L. (1988). *La generación de los 80*. Mestral.
- GARCÍA, J. L. (9 de julio, 2016). Julio Martínez Mesanza y la última cruzada. *Crisis de papel*.
- GREENBLATT, S. (1988). *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. University of California Press.
- MARTÍNEZ MESANZA, J. (1986). *Europa*. Renacimiento.
- MARTÍNEZ MESANZA, J. (2007). *Soy en mayo: Antología, 1982-2006* (Ed. de E. Andrés Ruiz). Renacimiento.
- MARTÍNEZ MESANZA, J. (23 de febrero, 2018). Julio Martínez Mesanza: “Soy demasiado conservador como para ser rebelde” [Entrevista]. *El Cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20180223/julio-martinez-mesanza-demasiado-conservador-rebelde/287223049_0.html
- ONG, W. (2002). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Routledge.
- OVIDIUS NASO, P. (1994). *Amores; Medicamina facie femineae; Ars amatoria; Remedia amoris* (Ed. de E. J. Kenney). Oxford University Press.
- REITZ, C., & FINKMANN, S. (Eds.). (2019). The Origin, Tradition, and Reinvention of Epic Structures. En *Structures of Epic Poetry. Volume III: Continuity* (pp. 1-6). De Gruyter.

VALVERDE, Á. (25 de junio, 2021). La poesía de Julio Martínez Mesanza. *El Cuaderno*.
<https://elcuadernodigital.com/2021/06/25/la-poesia-de-julio-martinez-mesanza/>

VERGILIUS MARO, P. (1969). *Opera* (Ed. de R. A. B. Mynors). Oxford University Press.

VILLENA, L. A. de. (1986). *Postnovísimos*. Visor.

WARMINGTON, E. H. (Ed.). (2018). *Remains of Old Latin, Vol. I: Ennius. Caecilius*. Harvard University Press.

CONFLICTO DE INTERESES

La autora no presenta conflicto de intereses.