

Poesía y contracultura en el Madrid de la transición: *Empalador* (1980) de Eduardo Haro Ibars (1948-1988)

Poetry and counterculture in Madrid during the Spanish transition: *Empalador* (1980) by Eduardo Haro Ibars (1948-1988)



AMANDA SAN ROMÁN SASTRE

Universidad Complutense de Madrid

amsanrom@ucm.es

Resumen: Se ofrecerá una aproximación a la obra poética de Eduardo Haro Ibars en el contexto (contra)cultural de la transición española, partiendo, para ello, de su experiencia vital: se analizarán algunos aspectos de su libro de poemas *Empalador* (1980), que se construye como proyecto estético disruptivo al margen de los discursos y las prácticas culturales dominantes en su época; prestando especial atención al uso de un lenguaje de corte irracionalista que conecta con los recursos de la neovanguardia, a la vinculación entre erotismo y muerte y a la proyección del espacio urbano como escenario para la proliferación de las identidades disidentes. Haro Ibars, que plasmó en sus textos la cotidianidad de su existencia en el Madrid marginal de los años 70 y 80, sustentó un vínculo radical entre literatura y vida, articulando propuestas (vitales y creativas) alternativas que rompen con la linealidad del relato cultural oficial.

Palabras clave: Eduardo Haro Ibars; contracultura; poesía; transición española; neovanguardia.

Abstract: We will offer an approach to the poetic work of Eduardo Haro Ibars in the (counter) cultural context of the Spanish transition, starting from his life experience: we will analyze some aspects of his poetry book *Empalador* (1980), which is built as a disruptive aesthetic project outside the dominant cultural discourses and practices of his time; paying special attention to the use of an irrationalist language that connects with the resources of the neo-avant-garde, the link between eroticism and death and the projection of urban space as a scenario for the proliferation of dissident identities. Haro Ibars, who captured in his texts the daily life of his existence in the marginal Madrid of the 70s and 80s, sustained a radical link between literature and life, articulating alternative (vital and creative) proposals that break with the linearity of the official cultural narrative.

Keywords: Eduardo Haro Ibars; counterculture; poetry; Spanish Transition; neo-avant-garde.

Recibido: 6 de noviembre de 2024; aceptado: 21 de febrero de 2023; publicado: 31 de marzo de 2024.

Revista Historia Autónoma, 24 (2024), pp. 133-153.

e-ISSN: 2254-8726; <https://doi.org/10.15366/rha2024.24.007>



1. Introducción. Expresiones culturales subterráneas en la España de la transición

Las subculturas aprovechan la capacidad creativa y la fuerza subversiva del lenguaje “[...] para salir de su marco cultural e integrar elementos ajenos, reposicionando su significado”¹, es decir, para llevar a cabo distintas operaciones de resignificación: esto enlaza con la comprensión de la juventud española de los años 70 como sujeto histórico que articula su existencia a través de lo experiencial y que se define, por primera vez en España, como un grupo social diferenciado que comienza a reivindicar valores, símbolos, referentes, actitudes, formas de vida y significados sociales propios²; y abre, a su vez, distintas posibilidades de estudio de esta juventud desde las manifestaciones literarias y/o los entornos textuales que proliferan a partir de ella.

La de Eduardo Haro Ibars, así como la de otros autores que habitaron el arte, la literatura y la música como espacios privilegiados para la construcción de proyectos alternativos en torno al relato cultural de una época³, es una experiencia de la transición articulada desde la contracultura; radicalmente desvinculada (tanto en el plano vital como en el creativo) de la común imagen de estabilidad social, de normalidad y de apacibilidad democrática a partir de la cual se ha forjado el discurso retrospectivo sobre el proceso transicional.

La literatura española de finales de los años 70, así como otros tipos de manifestaciones artísticas, se constituye en el seno de un complejo entramado de interacciones intertextuales e interartísticas impulsado, en gran parte, por distintos grupos de jóvenes de la periferia cultural, que se encuentran influidos no solo por la efervescencia de la contracultura que se había estado desarrollando a lo largo de los años 60 en Estados Unidos, sino también por el espíritu revolucionario del Mayo del 68 y por otros movimientos de protesta y liberación, como la Primavera de Praga⁴.

Las circunstancias socio-políticas específicas de la España de las décadas de 1960 y 1970 son decisivas para comprender tanto el panorama de la cultura oficial de la época como la relación de los jóvenes poetas y artistas periféricos, o en los márgenes culturales, con la literatura extranjera: por una parte, siguiendo a Germán Labrador Méndez, entendemos que la situación de incertidumbre social y política en el tardofranquismo y la transición facilitó la reincorporación a la literatura de lo extratextual o lo que tradicionalmente había sido considerado no literario, así como la introducción y el desarrollo (o bien la recuperación renovada) de nuevos lenguajes

¹ Fouce, Héctor, “La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 5 (2000), p. 272.

² *Ibidem*, pp. 267-275.

³ Labrador Méndez, Germán, “Los cuadernos inéditos de Eduardo Haro Ibars”, en *Memoria: revista de estudios biográficos*, 2 (2005), p. 54.

⁴ Guzmán-Simón, Fernando, “La Generación Beat en la España de la Transición política o el ejemplo de Miguel Romero Esteo y Fernando Merlo”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 13 (2022), pp. 212-241.

artísticos, en un universo cultural efervescente en el que confluían y cristalizaban influencias muy diversas⁵.

Desde la cultura oficial, asimismo, se sustenta y promueve una imagen de estabilidad o *pax poética* supuestamente característica de la normalidad democrática, representada por determinadas figuras reconocidas en el mundo intelectual y favorecida por el prestigio de los premios literarios, a través de los que se resignifica y proyecta hacia lo institucional solo una parte de la intensa actividad cultural del momento. No obstante, es evidente que existían proyectos alternativos al proceso transicional que apostaba por la causa democrática, moderada e incluso, en algunos aspectos, inmovilista, y a la nueva legitimidad política que se proponía desde las instituciones; proyectos por los que se entendía que no era posible construir un nuevo sistema social exclusivamente a partir de la renovación o la herencia transformada, sino que era necesario cuestionar y desmontar el imaginario propio de las estructuras ideológicas y culturales del franquismo⁶.

Es entonces cuando la literatura se articula como espacio de posibilidades, no necesariamente limitadas a la protesta ni al activismo político en contra del régimen: la literatura se presenta como territorio que acoge y recoge de manera urgente las contradicciones de un sistema en transición y, en consecuencia, de un cúmulo de existencias transicionales que se enfrentan a la compleja tarea de reinventar la vida y el lenguaje, de construir una sensibilidad alternativa; territorio propicio para el desencadenamiento y la proliferación de importantes metamorfosis políticas y culturales (puesto que la poesía, siempre en confluencia con la vida, se entendía como un potente agente transformador de la realidad), imposibles de llevar a cabo sin una politización de la estética y una radicalización de las identidades⁷:

Una vida nueva requiere, en definitiva, una acción radical que rompa con el orden de prioridades que nos caracterizaba, un acto inconfundible que nos vuelva extraños a ojos de los próximos [...] Para la juventud europea de finales de los años sesenta, la vida, como la revolución, no estaba donde se la esperaba ("la vie est ailleurs", decían las tapias parisinas). Por ello, habrá de reelaborar tales conceptos -vida y revolución- para llegar a comprender la segunda como transformación cotidiana -revolución *de* y *en* lo cotidiano-, proceso en cuyo curso advendrán las tan deseadas *vidas nuevas* de las que hablaba Eugenio Trías [...]⁸.

⁵ Labrador Méndez, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Ediciones Akal, 2017, pp. 48-49.

⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸ *Ibidem*, p. 60.

Por otro lado, con la legalización de obras prohibidas o censuradas, que hasta el momento habían circulado de manera clandestina, se confirma una idea que ya se intuía desde la relativa apertura del régimen en los años 60: España no está aislada, y su sistema cultural, a pesar de todo, se mantiene receptivo y permeable. Las nuevas generaciones de escritores, poetas y artistas pertenecientes al margen o la periferia cultural no solo comienzan a adoptar un nuevo posicionamiento ante los presupuestos del discurso literario, así como un nuevo modo de leer la tradición y de interpretar el canon heredado; sino que, además, se encuentran muy interesados por la literatura extranjera y, en particular, por la contracultura norteamericana, bajo cuya influencia articulan un entramado de textos, revistas de corte libertario o crítico-satírico, proyectos editoriales y eventos en los que los autores de la generación *beat* se convierten en referentes fundamentales⁹.

Por su propia naturaleza convulsa, el híbrido y multifacético período transicional español reúne los presupuestos culturales de una sociedad tardofranquista que lentamente incorpora a su cotidianidad estético-literaria la efervescencia de todo aquello que se desarrolla en los márgenes. Es inevitable la permeabilidad entre (sub)sistemas culturales contemporáneos, y muchos de los cambios que se producen en el paradigma literario de la España posterior a 1968 encuentran sus raíces en la recepción (tardía) del *underground* anglosajón, estableciéndose de esta manera conexiones y analogías entre la contracultura norteamericana y la española; así como en una búsqueda de alternativas utópicas que se proponen desde el vértigo y la incertidumbre de un sistema en transformación y reorganización, con la intención de llevar a cabo una revolución cultural para la que se toma como modelo la contracultura sesentayochista, que impactó a ambos lados del Atlántico¹⁰.

Por otro lado, en esta reinención de la tradición que mencionábamos anteriormente, es fundamental para el arte de los 70 y los 80 el reencuentro con las formas de expresión de las vanguardias históricas, que se desarrollaron en España durante el primer tercio del siglo XX, y su reinterpretación: durante estos años, se despliega en España una gama de corrientes artísticas y literarias de corte neovanguardista, que reproducen, en mayor o menor medida, el ideario estético de la neovanguardia europea y americana, con la que comparten el interés por la experimentación y la búsqueda de reformulación de algunos de los recursos heredados de las vanguardias históricas¹¹.

Asimismo, muchos de los jóvenes escritores, músicos, pintores, ilustradores y artistas gráficos mantienen, en general, una actitud contestataria y de crítica hacia el presente, que queda entremezclada con la búsqueda de nuevos lenguajes y modos discursivos a través de los que pudieran enunciarse y representarse a sí mismos; por lo que encuentran en los textos de los autores de la generación *beat* un modelo de expresión del inconformismo, el hastío

⁹ Guzmán-Simón, Fernando, “La Generación Beat...”, *op. cit.*, pp. 212-241.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 213-217.

¹¹ García Gabaldón, Jesús y Carmen Valcárcel, “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, en Pérez Bazo, Javier (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, Cric&Ophrys, 1998, pp. 439-459.

existencial y el deseo de subvertir las dinámicas y los valores tradicionales que caracterizaba tanto a la juventud norteamericana, ya en los 50, como a la española de la década de 1970, mayoritariamente desencantada con la política y las instituciones, una vez que el lenguaje marxista tradicional ha quedado obsoleto y la vieja izquierda de la resistencia antifranquista, una vez muerto Franco, ha entrado en crisis: la normalidad institucional empuja a un decaimiento del interés por lo político¹².

Este es el contexto cultural en el que se inscribe la producción poética de Eduardo Haro Ibars, autor polifacético cuya breve y rápida vida transcurre mayoritariamente en el Madrid de la transición¹³: el análisis de su contexto de producción literaria y de su libro de poemas *Empalador* (1980) permitirá una aproximación a la sensibilidad y el universo estético de uno de aquellos sujetos transicionales que encabezaron las nuevas formas de vida emergentes, y que decidieron construir de manera radical su propia autonomía (social y estética) respecto a todos los marcos que habían sido previstos para ellos en lo que se refiere a la relación con instituciones como la de la familia, la educación, la literatura, el trabajo y otros artilugios sociales; así como a la experiencia de la transición española observada, vivida y creada desde los entornos textuales de la contracultura de la época.

2. Eduardo Haro Ibars, poeta maldito en el Madrid de la transición

La juventud española que en los años 70 recibe los textos de la generación *beat* cuenta con una gran diversidad de referentes culturales e ideológicos, distintos a los que poseían las generaciones anteriores, de las que busca desafilarse¹⁴: la cultura alternativa, así como la filosofía y el espíritu característicos de los nuevos movimientos sociales, se fueron extendiendo de manera heterogénea gracias a la intensa actividad de una serie de revistas (*Ajoblanco*, *Star*, *Bicicleta*, *Ozono*, etc.) y editoriales (La Piqueta, La banda de Moebius), al margen del mundo editorial dominante, que se encargaban de la divulgación del pensamiento libertario y antiautoritario, y en las que publicaban jóvenes autores nacionales que además traducían los textos de Kerouac, Burroughs o Ginsberg, entre otros. De igual manera, medios artísticos como el cómic o el *fanzine* (*Bazofia*, *El Rollo Enmascarado*, *El Víbora*, *Diario Desarraigado*, etc.), que reciben influencia directa de dibujantes norteamericanos, como Robert Crumb) fueron

¹² Fouce, Héctor, "La cultura juvenil...", *op. cit.*, p. 269.

¹³ Fernández Domínguez, José Benito, *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Barcelona, Anagrama, 2006.

¹⁴ Costa Vila, Jordi, *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España (1970-2016)*, Madrid, Taurus, 2018, p. 24.

ganando protagonismo hasta convertirse en vehículos privilegiados para la crítica satírica y para la comunicación de los nuevos planteamientos estéticos y sociales en la escena *underground*¹⁵.

A medio camino entre la utopía y el desencanto, la revista ácrata *Ajoblanco* (Barcelona, 1974-1980), que encarna el espíritu de la época y que recibe la literatura *beat* como el manifiesto de una revolución hecha por y para las existencias disidentes¹⁶, y en la que la vida se propone como centro de todo,

[...] tan pronto acoge reportajes sobre ateneos y jornadas libertarias, fiestas mediterráneas o carnavales gallegos como versos de los Rolling Stones o suplementos literarios irreverentes -*Bombilla Literaria*, *La Bañera*- con páginas enteras dedicadas a autores como Marguerite Duras, William Burroughs o Francisco Umbral. [...] Entre las páginas de aquella revista, vida y literatura se habían encontrado [...] gracias a su capacidad de anticipar un público, identificando aquellos temas que una juventud sedienta de libertades reconocerá muy pronto como propios (libertad de asociación, derecho al cuerpo, a la ciudad, ecología...). Para ello será clave el lenguaje que se escoge para hablar de ellos, un estilo antirretórico, honesto, tan inteligente en lo irónico como contundente en lo apasionado [...]¹⁷.

Madrid y Barcelona, ciudades que experimentan un mayor crecimiento demográfico desde los años 60 y que emergen como núcleos de la contracultura, son el escenario principal donde se desenvuelve una generación, la de los nacidos entre finales de los años 40 y principios de los 50, que abrirá espacios de experimentación cultural en el claustrofóbico ambiente del último franquismo y el posfranquismo inmediato¹⁸. En Madrid se produce un auge de los ateneos libertarios y los colectivos de barrio, y son habituales los grupos artísticos que se desarrollan en torno al cómic (El Hortelano, Ceesepe), la fotografía (Ouka Leele, García Alix) o la literatura.

Así, las redes alternativas y subterráneas del Madrid de los 70 reúnen tanto a jóvenes que cuentan con pocos recursos económicos y toman posesión de la escasa oferta cultural que encuentran en su entorno, de modo que bares, billares, discotecas y demás lugares pasan a formar parte del imaginario (y la estética) de un fenómeno social de la época, el de los macarras y los quinquis, reproducido y representado en el cine, la música y, en menor medida, la literatura¹⁹; como a jóvenes procedentes de familias acomodadas, que juegan a renunciar a cualquier rasgo de aburguesamiento y que a menudo se politizan y entran en contacto con la contracultura a

¹⁵ Carmona Pascual, Pablo César, *Libertarias y contraculturales. El asalto a la sociedad disciplinaria: entre Madrid y Barcelona (1965-1979)*, Ediciones de la Universidad Complutense, 2012, pp. 238-250.

¹⁶ Ribas Sanpons, José, *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*, Barcelona, RBA Libros, 2007.

¹⁷ Labrador Méndez, Germán, *Culpables por la literatura...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁸ Carmona Pascual, Pablo César, *Libertarias y contraculturales...* *op. cit.*, pp. 236-237.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 533-544.

través de las universidades, focos de la actividad política y cultural clandestina ya desde los años 50²⁰.

Uno de estos jóvenes es Eduardo Haro Ibars, poeta, narrador y ensayista, hijo de periodistas reputados, nacido en Madrid en 1948. Su adolescencia transcurre entre su ciudad natal y Tánger, donde, gracias a los contactos de su familia, acude a todo tipo de eventos y actos en los que se reúnen escritores y otros intelectuales. Desde muy joven queda impresionado por la escritura vanguardista de Jean Cocteau, por la prosa y la poesía de los autores de la generación *beat* y por los textos de Lovecraft y otros autores de literatura fantástica, cuyas influencias posteriormente incorporará, reinterpretadas, a su propia poesía.

Una vez que se instala de nuevo en Madrid, Haro Ibars no tarda en incorporarse a la vida nocturna de la ciudad, frecuentando cineclubes, pensiones y bares en los que se habla con entusiasmo de *On the Road* de Kerouac, o bien se consumen drogas psicodélicas, se escucha la música de Hendrix, los Rolling Stones y otras bandas extranjeras emergentes y se llevan a cabo rudimentarios experimentos con la magia negra y el ocultismo. Trasladado en varias ocasiones a las prisiones de Carabanchel y Zamora, el joven poeta se aproxima a los círculos de militancia antifranquista y se relaciona con algunos de los dirigentes del PCE y la CNT²¹.

Si bien siempre había considerado que los libros eran un indicio de la posibilidad de otros mundos, los años 70 serán para Eduardo Haro Ibars, después de haber leído mucho y escrito algo, el momento en el que la literatura queda afianzada como práctica estética cuya ejecución no implica exclusivamente una actividad intelectual, sino que significa, sobre todo, la plasmación de un conjunto de prácticas sociales, así como la afirmación y la reivindicación de una serie de actitudes y posicionamientos vitales a través de los que se pensaba que era posible ampliar la existencia. Comenta el poeta Luis Antonio de Villena, su amigo y mentor, que en 1975 Haro y él recorrían

[...] bares, verbenas, clubs, hablábamos con chicos marginales (Eduardo adoraba, casi metafísicamente, a los chicos de la marginación) y terminábamos muchas veces, alta la noche, en su casa de Blasco de Garay, entonces -por ser verano- sin nadie. Allí oíamos música (mucho Lou Reed), fumábamos y hablábamos del mundo hasta casi el alba [...]. Supongo que a aquel vital vaivén -pues nada más parecía importarnos- se le podría llamar la vida bohemia. Eduardo vivía en un chiribitil de la calle Galileo, y en aquel cuartucho me enseñó, en papeles sueltos, muchos poemas²².

²⁰ Del Val Ripollés, Fernán, "Pasotismo, cultura *underground* y música pop", en *Revista de Estudios de Juventud*, 95 (2011), pp. 74-91.

²¹ Fernández Domínguez, José Benito, *Eduardo Haro Ibars... op. cit.*

²² De Villena, Luis Antonio, "Su poesía", en *Los Cuadernos del Norte*, 56 (1989), pp. 18-19.

Madrid es una ciudad en movimiento, marcada por una intensa actividad cultural. A lo largo del año de 1978, Haro Ibars participa en distintas manifestaciones a favor de la libertad sexual y en contra de la Ley de Peligrosidad Social; además, en bares, locales y salas de barrio, ofrece frecuentemente recitales poéticos durante los cuales se apoya en un fondo sonoro de música rock, de modo que palabra y música quedan integradas de manera natural y simbiótica. Es también entonces cuando comienza su labor como letrista de la Orquesta Mondragón, uno de los grupos más destacados en el ámbito de la música independiente del Madrid de los 70 y los 80.

La producción poética de Haro Ibars, cada vez más prolífico durante estos años y hasta mediados de los 80, se desboca: poeta maldito (o maldecido, pues, según él, “uno no se siente nunca maldito, sino que se le maldice”²³), siempre relacionado con otros escritores, músicos y artistas plásticos, como Leopoldo María Panero, Luis Antonio de Villena, Ceesepe, Alberto García Alix o Jaime Urrutia, se ha convertido en una figura central del *underground* madrileño. Continúa escribiendo, traduciendo y colaborando en distintas revistas (*Triunfo*, *Tiempo de Historia*, *Papeles de Son Armadans*, *El Viejo Topo* y otras publicaciones independientes distribuidas por el grupo de Prensa Marginal Madrileña) con poemas propios, así como con textos y artículos sobre poesía, literatura marginal y de ciencia ficción, cultura *queer*, música y narrativa popular (destacan “Madrid para marginados”, “Literatura y delito”, “Te matarán en la calle, como a John Lennon” o su columna “Cultura a la contra”).

A través de su escritura en prensa, que oscila entre el periodismo, la literatura y la historia, Haro participa del proceso de reconfiguración del panorama cultural durante el período transicional, en tanto que propone un discurso inconformista y construye un espacio alternativo en el que se privilegian otros referentes y otras maneras de concebir la vida, acordes con la sensibilidad (estética, política, social) de una juventud que se encuentra en proceso de ruptura con los valores de la generación anterior. El autor tiende a la reivindicación de las identidades disidentes e incide, asimismo, en la necesidad de interrogar al pasado, de recuperar otras memorias y de abordar determinados períodos de la historia reciente para repensar el presente; proyectando un entramado discursivo en el que confluyen el relato de la cotidianidad, el análisis crítico del proceso democrático posfranquista, la lectura inédita de la historia y el cuestionamiento de la realidad y del lenguaje²⁴.

Una aproximación a sus textos periodísticos permite comprender la relación que Haro mantuvo con su propio tiempo, así como la articulación de un imaginario particular que atraviesa y se reproduce, de igual manera, en su obra poética (la de periodista y la de poeta son, por tanto, dos facetas indisociables, complementarias): música, cine, homosexualidad, drogadicción, ocultismo, tratamiento psiquiátrico de la locura, reivindicación de la extravagancia y el

²³ Fernández Domínguez, José Benito, “Mis malditos favoritos. Eduardo Haro Ibars”, en *Los Cuadernos del Norte*, 56 (1989), pp. 3-6.

²⁴ Haro Ibars, Eduardo, *Cultura y memoria “a la contra”. Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)* (edición y estudio introductorio de Aránzazu Sarría Buil), Madrid, Posmetropolis Editorial, 2015.

dandismo; pero también referencias a brujas, vampiros y otros seres presentes en la cultura popular (privilegiando siempre el carácter subversivo de lo gótico, lo romántico, lo fantástico); o bien textos dedicados a autores de vanguardia cuyo redescubrimiento invita a enunciar otros lenguajes estéticos y a redefinir el sentido de lo contemporáneo.

Haro Ibars muere en Madrid en 1988, afectado por el sida; dejando detrás de sí una vida que oscilaba entre el activismo, el hedonismo y el nihilismo, así como un reflejo imprescindible de la actividad contracultural en una España que transitaba de la posguerra a la posmodernidad²⁵.

Centrándonos en su obra literaria, tomaremos *Empalador* (1980) como muestra específica de su labor poética: antecediendo a sus dos últimos poemarios, *Sex Fiction* (1981) y *En rojo* (1985), compuestos a principios de los años 80, *Empalador* aglutina las vivencias rutinarias del autor, que transita el Madrid marginal de los 70; presentando determinadas realidades sociales y estéticas disruptivas para construir, a través del diálogo con sus influencias y referentes, un discurso alternativo que rompe la linealidad del relato cultural oficial. Dentro del entramado de *Empalador*, se le prestará especial atención al uso y la reinterpretación de los recursos (neo) vanguardistas, a la vinculación entre erotismo y muerte y a la proyección del espacio urbano como escenario para la proliferación de las identidades disidentes.

3. *Empalador* (1980): marginalidad, vampirismo y neovanguardia en la obra poética de Haro Ibars

Son diversos los estilos y posturas estéticas de la poesía y demás proyectos artísticos que se fundaron y desarrollaron durante el período de la transición, siempre atravesados por la reivindicación de un vínculo radical entre vida y literatura²⁶. Haro Ibars, como otros escritores, ilustradores y dibujantes *underground*, explora la conciencia y la experiencia de una nueva identidad colectiva, que surge como resultado del diálogo con las fisuras, las continuidades y las discontinuidades estructurales de su tiempo y de las épocas que lo preceden. Se define a sí mismo, en 1974, como

[...] sacerdotisa suprema del *underground* capitalino y como estudiante de "ciencias Negras; es adepto al erotismo y un gran comedor de rábanos y cebollas. No odia a ninguna madre, pero tampoco las ama". Se le retrata a su vez como la reencarnación "de Aleister Crowley, y anteriormente de una gata persa". Para concluir, dice el escrito: "E. Haro es la Rosa Luxemburgo del *underground*"²⁷.

²⁵ Fernández Domínguez, José Benito, *Eduardo Haro Ibars... op. cit.*

²⁶ Labrador Méndez, Germán, *Culpables por la literatura..., op. cit.*, p. 47.

²⁷ Fernández Domínguez, José Benito, *Eduardo Haro Ibars..., op. cit.* p. 86.

En ese mismo año de 1974, Haro publica “La máscara de la nada”, prólogo para *El sepulcro y otros relatos* de Lovecraft; meses más tarde aparece “Textos”, una serie de fragmentos de prosa poética entre los que se encuentran textos como el “Homenaje a Pablo Picasso”. Posteriormente verán la luz *De qué van las drogas* (1978), un análisis sin rigor científico sobre el lugar que las drogas ocupan en el entramado social; y dos libros de narraciones fantásticas: *El polvo azul (Cuentos del Nuevo Mundo Eléctrico)* (1985) y *El libro de los héroes* (1985): es aquí muy evidente la complejidad de la distinción entre lo poético y lo narrativo, conceptos indisociables incluso en sus textos periodísticos²⁸.

En 1975 irrumpe en el panorama literario un libro singular y determinante: *Gay Rock*, que incluye un repertorio bilingüe de canciones de Marc Bolan, Bowie, Lou Reed o Alice Cooper²⁹. *Gay Rock* no solo permitió la difusión de grupos no tan conocidos en España, como The Velvet Underground o The New York Dolls, sino que además facilitó el acercamiento de la juventud transicional a la estética del glam rock; al mismo tiempo que la subcultura punk estaba llegando a Madrid, procedente de otras capitales europeas.

Al año siguiente, Eduardo Haro Ibars recibe el Premio de Poesía Puente Cultural por *Pérdidas blancas* (1976), su primer libro de poemas, tras haber publicado textos poéticos sueltos en distintas revistas durante casi una década: se trata de poesía novísima, de tono irracionalista. Después de *Pérdidas blancas*, su obra poética quedará completa, como ya hemos comentado, con *Empalador* (1980), *Sex Fiction* (1981) y *En rojo* (1985). Su poesía no evoluciona mucho, o al menos se mantiene siempre en las mismas líneas expresivas, temáticas y formales; quizás debido a que a lo largo de su vida tampoco cambian de manera excesiva sus conceptos de arte y literatura. Tiende a reutilizar constantemente títulos, motivos o incluso versos completos; pero esto no le arrebató a la obra poética su capacidad para violentar la realidad (ya de por sí fracturada) y recomponerla de múltiples maneras.

Fascinado por la novela *Drácula*, por *El resplandor* de Stephen King y por el musical en clave de rock *The Rocky Horror Picture Show*, en 1979 publica “Drácula, príncipe de las tinieblas”³⁰, artículo en el que repasa y comenta el fenómeno del vampirismo en el cine y la literatura. El príncipe Vlad Drácula, que sirvió de inspiración para el vampiro de Bram Stoker, era conocido como “el Empalador”, nombre que adopta para titular su segundo libro de poemas, cuya composición comienza en torno a 1975³¹. Ilustrado por Aguts, Ceesepe y El Lirio, *Empalador* excede el marco de la palabra para tejer una compleja red semiótica de carácter interdisciplinar, incorporando un entramado de relaciones complementarias entre texto

²⁸ Satué, Francisco J., “La fraternidad de los héroes”, en *Los Cuadernos del Norte*, 56 (1989), p. 21.

²⁹ Haro Ibars, Eduardo, *Gay rock*, Gijón, Ediciones Júcar, 1975.

³⁰ Haro Ibars, Eduardo, *Cultura y memoria...*, op. cit. p. 4.

³¹ Fernández Domínguez, José Benito, *Eduardo Haro Ibars...*, op. cit.

e imagen que se manifiesta como un *continuum* plástico-literario³², y que alude a la necesidad de proyectar nuevas realidades estéticas capaces de intervenir en la realidad social³³.

Según Luis Antonio de Villena, *Empalador* recibe influencias principalmente de tres fuentes: por un lado, sus propias vivencias, de entre las cuales se le presta atención especial (pero no exclusiva) a la cotidianidad erótica del autor y a la experiencia del mundo urbano (es decir, ser joven en el Madrid inmediatamente posfranquista); por otro, la literatura perteneciente al género fantástico (Lovecraft y todo lo relativo al vampirismo, la magia y el terror), que pasa a su poesía a través de las técnicas y recursos del surrealismo. Por último, la música³⁴.

Aunque no se puede considerar poesía plenamente surrealista, es innegable la incorporación de determinados rasgos y elementos propios de la escritura onírica, que emplea para aproximarse a sus propias inquietudes vitales y a los temas más actuales de su mundo y de su tiempo; lo cual deriva en una serie de poemas de corte irracionalista que mantienen una estética surrealizante, o bien textos en los que las experiencias personales son filtradas y proyectadas en clave surrealista (se trata, de esta manera, de poesía experiencial, a pesar de que el tono y los recursos tomados del surrealismo pueden nublar o entorpecer la identificación de estas experiencias). Haro Ibars aprovecha la libertad lingüística que ofrece la escritura de vanguardias y logra cierto fluir de la conciencia, que le otorga un aspecto anárquico a sus versos.

Este fluir aparentemente caótico no deja de estar, sin embargo, sistematizado, artísticamente controlado (por tanto, hay límites en el flujo de lo irracional). La de *Empalador* es una poesía eléctrica, de carácter siniestro, hedonista, irreverente y extravagante, que transmite una sensación de frenesí y de urgencia y que a menudo se torna decadente, sin llegar a ser pesimista: se trata de un conjunto de textos desbocados, de gran plasticidad, en los que a veces no es posible distinguir los límites entre el poema y el relato; que se suceden, en ocasiones solapándose, de manera atropellada pero no desordenada.

Observamos, así, que desde el punto de vista estético la naturaleza transgresora de la poesía de Haro Ibars no procede simplemente de la descripción de experiencias relacionadas

³² Dopico, Pablo, "Otras imágenes y otras palabras de la Transición española. Textos y miradas de Haro Ibars, García-Alix y Ceesepe", en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, 1 (2019), pp. 103-119. La dimensión material del libro, como objeto artístico, condiciona el acto de lectura: una aproximación a la edición original de *Empalador* (1980), que incluye las ilustraciones de los artistas gráficos Aguts (páginas 3, 23, 28, 39, 41, 45, 55 y cubierta), Ceesepe (páginas 15, 19, 25, 37, 47, 67 y 69) y El Lirio (páginas 9, 29, 49 y 63), permite valorar la incorporación de contenido iconográfico, imprescindible para una comprensión completa de la articulación del significado (social y estético) de la obra, concebida como "artefacto", o como objeto plástico-literario que se construye en torno a una serie de intersecciones complementarias entre lo visual y lo verbal. Las de *Empalador* son ilustraciones variadas, estridentes, de carácter grotesco e irreverente; que incorporan reminiscencias del cómic y del *collage*, y que presentan un conjunto de seres del margen o figuras monstruosas enmarcadas, a menudo, en ambientes urbanos enretecidos, siempre vinculados con lo cotidiano y, al mismo tiempo, con el detalle de *otras realidades* que dislocan la realidad de la que brotan: sexo, muerte, cotidianidad urbana, criaturas fantásticas, humanoides y fragmentos de la cultura popular confluyen en las ilustraciones que acompañan al texto literario, enriqueciéndolo. El funcionamiento de las relaciones entre texto e imagen en la obra de Haro Ibars merece, sin duda, ser estudiado en profundidad en un trabajo más amplio.

³³ Haro Ibars, Eduardo, *Cultura y memoria...*, op. cit.

³⁴ De Villena, Luis Antonio, "Su poesía", op. cit., pp. 18-19.

con lo marginal o lo tabú (sexo, drogas, precariedad, suicidio, el fracaso combativo y la disconformidad trágica de una generación), ni tampoco del mero uso de técnicas y recursos heredados del surrealismo: el proyecto de las vanguardias históricas, esencialmente moderno, se desarrolló y fracasó durante la primera mitad del siglo XX, cuando la contracultura “[...] comienza a ser potenciada por determinados grupos elitistas y vanguardistas que promueven actitudes performativas, especialmente desde los años veinte, que se irán incrementando a mediados de siglo con el auge de las corrientes *underground*”³⁵.

Pretender reproducir en las prácticas culturales de la época posmoderna la urgencia por la ruptura y la necesidad de superación de las realidades artísticas dominantes que proponían la literatura y el arte de los años 20 y 30 puede desembocar en una imitación despojada de la capacidad de subversión estética con la que contaron las vanguardias en su tiempo, pues esta capacidad queda desactivada con la inscripción de los movimientos de vanguardia en la tradición de la ruptura. Sin embargo, a pesar de que estos movimientos son intrínsecos a su tiempo (solo pudieron fundarse en las especificidades de su época) y sus formas y recursos característicos han quedado desactivados como mecanismos de ruptura, sí es posible retomarlos, reutilizándolos para otros fines experimentales, quedando así inscritos en el panorama de la neovanguardia: es decir, el proyecto fracasado de las vanguardias históricas se recicla en la época posmoderna para aludir a nuevas realidades, por lo que el surrealismo se retoma y se hace de él un uso alternativo.

Dividido en tres secciones (“Los misterios del gusano”, “El muchacho eléctrico” y “Almacén de centauros”), *Empalador* se construye progresivamente con un lenguaje vívido y antirretórico, cargado de imágenes plásticas, que trastoca la realidad *sensata* y reivindica la legitimidad de lo irracional; aunque se mantiene fuertemente anclado a la (auto)conciencia: es por esto por lo que se puede considerar que en los textos de Haro se produce una irracionalización de lo real, de lo percibido y lo experimentado, de lo que ya está fuera desde un principio, porque siempre lo ha estado; y no se limita a una reproducción verbal de lo interior, de lo que procede del subconsciente o de niveles psíquicos que preceden al pensamiento lógico, como sugiere el primer surrealismo de las vanguardias históricas.

La tercera fuente de su poesía se encuentra, como ya adelantamos, en la música, y, en concreto, en el componente subversivo del *punk* y el *rock*: por un lado, la música se encuentra, de manera general, inevitablemente vinculada con la poesía, y las letras de las canciones son, en esencia, poemas musicalizados; por otro, como difusor de las nuevas tendencias musicales en España, “[Haro] sabía que la mayoría de las letras del *rock* inglés (de los *Rolling*, por ejemplo) son bellos poemas que unen el ritmo sincopado de la canción con la fuerza visionaria del poema de origen suprarreal”³⁶. Haro Ibars pertenece a una generación que se articula, en gran parte,

³⁵ Gómez Alonso, Rafael, “Mujeres y punk en España durante la Transición: principios iconográficos de una actitud”, en *Lectora*, 23 (2017), pp. 67-81.

³⁶ De Villena, Luis Antonio, “Su poesía”, *op. cit.*, p. 18.

en torno a la música, y el *rock* adquiere gran relevancia dentro del conjunto de movimientos socioculturales que inciden en la conciencia de rebelión y que abogan por el impulso de una actitud contestataria ante los discursos establecidos, dado que su capacidad política y las tendencias estéticas que se generan en torno a ella propician la determinación y la reivindicación de nuevas señas de identidad estrechamente vinculadas con iniciativas marginales enfocadas en la irrupción social, en la provocación y en la búsqueda de alternativas al sistema dominante³⁷.

El poeta admira también, como no podía ser de otra manera, a Breton, a Mallarmé y *Los cantos de Maldoror*³⁸. Combina, así, las influencias de los *beatniks* con las de la literatura francesa y las vanguardias, y es habitual en *Empalador* que las dedicatorias a autores de vanguardia (Breton, Picasso, etc.) o a autores vinculados con la tradición hispánica (Asís Calonje, Rosa María Crémer) queden intercaladas con dedicatorias a determinadas figuras destacadas en la escena musical de los años 60 y 70 (Marc Bolan, entre otros), proponiéndose así un ecléctico conjunto de influencias y referencias que se funden con los ecos de las letras del *rock* y con algunas reminiscencias de la literatura fantástica y de ciencia ficción, en cuyo carácter subversivo sostiene su escritura: tomamos, por ejemplo, un fragmento del poema que abre el libro, "Aroma de dioses muertos":

Oh sí fue por azar dijo la estatua / piernas de mentira próximas no ven / el sol la logia blanca las cavernas de agua las brillantes armas / los escudos y armadura de plata los tesoros enterrados en niebla / gris como una despedida / mi hermano satán sweet satán todo está preparado / [...] / no probaremos el madero infame / ni nos empalaremos en la rosa / al cielo pueden subir si quieren las imágenes santas / (su rimmel de antimonio las delata) / nosotros las estatuas / caminaremos oh por casualidad sobre la tierra / sin días noches crepúsculos³⁹.

La ausencia de signos de puntuación y la longitud de los versos, que en ocasiones tienden a confundirse con la prosa, son algunos de los elementos a través de los que el poeta logra generar una tensión entre la transgresión de los usos habituales del lenguaje, así como del discurso lineal, para alcanzar la expresión natural de la experiencia de la vida cotidiana (el discurso torrencial y despojado de momentos de pausa es el más adecuado para aproximarse a una representación de la existencia confusa, difícilmente abarcable, desordenada y al mismo tiempo caracterizada por la sobreestimulación); y la lubricidad de un lenguaje arrollador, que transcurre de manera coherente dentro del universo poético particular de la obra: Haro Ibars es capaz de construir una sensación de caos y de palabra desencadenada y no reflexionada manteniendo en todo momento una coherencia formal y temática y un desarrollo lógico dentro

³⁷ Fouce, Héctor, "De la agitación a la Movida: políticas culturales y música popular en la Transición española", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13 (2009), pp. 143-153.

³⁸ Fernández Domínguez, José Benito, *Eduardo Haro Ibars...*, op. cit.

³⁹ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, Madrid, Ediciones de la Banda de Moebius, 1980, pp. 11-12.

de su sistema estético. La libertad formal con la que se construyen los poemas (fragmentación, dislocación, simplificación de la sintaxis, enumeraciones y asociaciones complejas, etc.) parece responder al deseo radical de resistirse a una existencia ordenada, a una “[...] realidad sensata, insatisfactoria y represiva”⁴⁰, e implica una disgregación de las ideas, o bien una alternancia entre ideas incompletas y recompuestas, pero nunca una ausencia de hilos conductores internos.

Asimismo, llaman la atención de manera particular poemas como “Página 51”, con su inicio brusco y su final quebrado, truncado, cuyos límites difusos aportan un aspecto de inconclusión y de aparente falta de información: “[...] pensar que el azúcar ha bajado de precio, en forma tal que somos incapaces de hacer frente a los aires, de congelar la lluvia en sus aceites, de”⁴¹. El poema, aparentemente incompleto, se torna en un silencio repentino, en un discurso frustrado, o bien en un segmento discursivo que incorpora tanto una discontinuidad como una agramaticalidad radical y necesaria que el lenguaje lineal nunca podría alcanzar. Ante la imposibilidad de reproducir todo lo decible o lo enunciado, se propone la ausencia de significante como manifestación de un significado no abarcable verbalmente (el discurso incompleto es lo que parece establecer, por sí mismo, los márgenes del significado, asumiéndose el riesgo del poema quebrado: el vacío o la ausencia en torno a la que se aglutinan las palabras obliga a admitir que el centro es siempre un no-lugar⁴²). Se establece, de esta manera, una resistencia al silencio que finalmente aparece, de manera forzada e irremediable, ante la incapacidad del lenguaje lineal y/o gramatical para abarcar todo lo decible.

Las posibilidades expresivas del lenguaje razonado, además, no quedan enfrentadas a las posibilidades expresivas del lenguaje onírico, sino que ambas se comparan y se entrelazan. El lenguaje onírico toma posesión de lo cotidiano, de manera que Haro Ibars reproduce la visión y la representación de su propio mundo teatralizado o hiperbolizado, trasladado al ámbito de lo onírico, aunque al mismo tiempo parece ser imposible representarlo fuera de este onirismo por el que se tiende a proponer la imagen exacta para evocar un fragmento experiencial concreto: los poemas evocan y, sobre todo, narran, adquiriendo frecuentemente un tono intimista, compatible con las formas surrealizantes. A pesar de las discontinuidades discursivas, de la convulsión, de la dislocación de las lógicas habituales de representación y de la fragmentación de las imágenes encadenadas, siempre es posible reconstruir una serie de experiencias subyacentes que nacen de lo cotidiano.

Empalador se aproxima a algunos proyectos ya figurados o insinuados en libros anteriores, por lo que es común encontrar poemas reelaborados o nuevas versiones de algunos textos (por ejemplo, el motivo de Bistriz se trabaja en *Péridas blancas* bajo el título de “Carta de Bistriz” y en *Empalador* como “Memoria de Bistriz”); se repiten, además, determinados títulos y conceptos (el muchacho eléctrico, entre otros), o incluso versos y fragmentos

⁴⁰ Satué, Francisco J., “La fraternidad...” *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, *op. cit.*, p. 60.

⁴² Guerra Gallardo, Miguel, “Apuntes acerca de Octavio Paz y su eco en la poética transicional de la Movida madrileña”, en *Úrsula*, 2 (2018), pp. 34-45.

completos que ya han aparecido en textos anteriores, construyéndose así llamativas relaciones de intertextualidad dentro de la propia obra. Esta reelaboración constante y esta concepción del poema como entidad no cerrada aporta una sensación de circularidad, de ausencia de final y de órbita persistente en torno a los mismos elementos y fragmentos de la realidad, que forman parte de un presente inmóvil, volcado sobre sí mismo; como si se tratase de un "espacio fisural o tiempo lapsado, como un intervalo entre un antes imaginado y un después no realizado"⁴³ que enlaza con aquel espacio fisural en el que se desarrolló históricamente el momento de la transición española.

Destacan, asimismo, el poema "Diario de Jonathan Harker" y un texto que homenajea o está inspirado en el documental *La noche de los muertos vivientes*: ambos presentan múltiples referencias a cementerios, presentados como lugares de gran encanto y como refugios o remansos de paz no solo para el muerto sino también para el marginado, así como para el bohemio que intenta alejarse de las lógicas, prácticas y estructuras sociales habituales (en definitiva, para los desarraigados sociales); y que desembocan o se entrelazan, a su vez, con las referencias a cines, bares, y demás lugares destinados al ocio, frecuentados por los jóvenes que habitan el espacio urbano (hostil y asfixiante por lo general, liberado de esa hostilidad durante la noche y en determinados ambientes):

Un cierto olor a almizcle se desprendía de la mesa de operaciones / allá lejos a las mismas puertas de un milk-bar asaeteado por nostalgias diversas / parafina sólida en la meseta / aullaba vientos de nebrura y un bebé / (monstruoso araña hembra) / solicitaba toda la atención de los espejos [...] no sabíamos por dónde salir de aquel cementerio / perdidos en el encanto de sus veredas -jardín de incendios / -aquel abrazo fuego de la tierra entre mármoles grises / nos mirábamos las manos con miedo / y recuerdo que sollozábamos milagros muy dulces / eran picos de loro o nalgas azotadas y cubiertas de sal / (olorosas heridas tan tiernas) / milagros de jengibre en catedrales / encontrarnos de nuevo en las ciudades / en las ciegas esquinas submarinas o allá en aquellos cines / acogedores como cenotafios / ¿te acuerdas? en el silencio absorto de aquel bar / se ahogaba nuestro miedo entre ventiladores / y emplastos de metal y musgo para las heridas / hicieron plomo bien educado en nuestros cuerpos⁴⁴.

Por otro lado, las referencias sexuales son constantes en *Empalador* y en toda la obra poética de Haro Ibars, que le dedica algunos poemas "a mis amantes todos, y a quienes no pudieron serlo"⁴⁵: el conjunto orgánico de su obra poética, de hecho, se puede comprender como un *continuum* del acto sexual. El sexo queda inevitablemente entrelazado con la muerte, de manera que se propone un erotismo de tono apocalíptico: lo corporal, siempre reivindicado,

⁴³ Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 37.

⁴⁴ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 68.

funciona indistintamente en las dos direcciones, la del sexo y la de la muerte, que generalmente encuentran su punto en común en la figura del vampiro, y que oscilan hasta confundirse en la ambigüedad de dos de los procesos o sucesos somáticos más básicos y sustanciales, por lo que frecuentemente resulta imposible distinguir si se está haciendo referencia a alguno de ellos en específico o a ambos a un mismo tiempo, o simplemente al funcionamiento desordenado y heterogéneo de la existencia: se trata, de esta manera, de poemas orgánicos, pero más somáticos (o incluso viscerales) que orgánicos, que giran en torno a lo erótico o lo erotizado de la muerte. Eros y Thánatos no solo conviven sino que se funden y se confunden, tal como queda sintetizado en uno de los versos del poema que cierra el libro, precediendo al “Epílogo, epitafio y autobiografía” (que, a su vez, indica una descomposición de los límites entre vida y obra, al aglutinar indistintamente epílogo y epitafio): “en mi sepulcro, amo”⁴⁶.

El fenómeno del vampirismo, al que se le dedica gran parte del libro, adquiere especial relevancia en los poemas “The fearless vampire killers”, introducido por una cita de Rimbaud; en “Wanderlust (Los vampiros de León)”, en “Memoria de Bistriz”, en “El vampiro sangriento” o en “La rebelión de los vampiros” (entre otros), que exponen, frecuentemente, un mundo decadente hacia el que solo es posible sentir desencanto, o bien desarrollar una actitud escéptica o nihilista-hedonista. La figura del vampiro, que, al igual que la de la bruja, procede de una aglutinación de elementos históricos, fantásticos y literarios, articula, en gran parte, la potencia política del discurso haroibarsiano, en tanto que reproduce conductas antisociales (o bien modos sociabilidad alternativos) estrechamente vinculadas con lo no normativo y con lo marginal; e incorpora la fuerza transgresora del muerto-no muerto, la ambigüedad determinante del ser que encarna muerte, sexo, perversión, locura, seducción y violencia, de manera que, por su propia naturaleza, tiene capacidad para desafiar o destruir el orden establecido; pero también del ser reprimido por su heterodoxia⁴⁷.

En *Empalador*, el universo fantástico-vampírico queda entremezclado con el universo onírico-erótico, sin abandonar las referencias a experiencias particulares y fragmentos específicos pertenecientes a la cotidianidad del autor (consumo de drogas, fragmentos de la vida en la calle y en los locales de ocio nocturno, la realidad de las experiencias compartidas, interrupciones y disonancias espacio-temporales, insinuaciones sobrenaturales en la ciudad, oscuridad suburbana, cotidianidad sexual, alusiones al cine, a la música, al imaginario de Bram Stoker, H. P. Lovecraft o Aleister Crowley, o bien a algunos elementos y productos culturales generados en el seno de la estética *camp*, etc.):

⁴⁶ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁷ Haro Ibars, Eduardo, *Cultura y memoria...*, *op. cit.*

[...] Frente a la imagen inmensa mucosa rectal mejor los intestinos / ciegos enamorados locos y un cuerpo en el espacio vacío [...] tú yo agua orina esperma sangre en el cielo cóncavo dobles parejas / loving couples la cama se desdobra no está / no y afuera el aire espeso como una identidad / un muerto varios muertos vacío por dentro ¿ahora? [...] / tus comienzos los míos iguales harapos cubren cuerpos de semen condensado / [...] el placer más sensato se produce bajo las sábanas en la oscuridad / un cuerpo no necesidad a veces ser hermoso él / está frío desdibujado ajeno / no recuerdas ya nada se recuerda y nada hablamos [...] nuestro sueño son armarios que la muerte cierra / cabalgamos despojos harapos tiernos braguetas hinchadas / soñamos un vampiro moreno vieille Europe / Jeune Afrique una agonía en los brazos de nadie o de la sombra⁴⁸.

La presencia insistente de la figura del vampiro implica, inevitablemente, una referencia a la experiencia de las drogas, que, durante estos años, se convierte en un factor determinante en la producción cultural de la juventud transicional, que intenta romper con el sistema de valores del franquismo y articula su emancipación y su utopía política no solo a través de la búsqueda de estados alterados de la conciencia, sino también, sobre todo, a través de lo corporal: el del vampiro, al igual que el del drogadicto, es un cuerpo que se politiza a través de la muerte⁴⁹. Asimismo, el vampirismo se convierte en una metáfora de la contaminación del sida, en relación con la marginación del cuerpo infeccioso, del cuerpo otro, que surge de lo cotidiano repentinamente revelado como desconocido y terrorífico⁵⁰.

A todo esto se le suman determinados elementos procedentes de una cotidianidad urbana cuya presencia resulta extraña en este ambiente de realidad trasnochada y apocalíptica, dominada por lo siniestro, por la oscuridad acogedora que libera de toda responsabilidad moral, por lo infeccioso, la experiencia de la heroína, la juventud subterránea y las referencias al suicidio⁵¹; o bien refuerza e intensifica la capacidad evocadora de esta realidad, que a menudo se proyecta desde una artificiosidad deliberada: la corporalidad, a veces despersonalizada, se pone en relación con el mundo moderno somatizado.

La construcción de una poética de lo marginal, que se desprende en parte de esta cotidianidad urbana, así como el flujo torrencial de los versos de Haro Ibars, parece conectar directamente con algunos de los textos de la generación *beat*, y, en concreto, con *Aullido* de Ginsberg⁵². Ambas marginalidades, la española y la norteamericana, comparten una serie de principios comunes, y se establecen, a menudo, en torno al sentimiento de desarraigo social y a la búsqueda de un lenguaje experimental, liberado y alternativo al discurso racional, atendiendo

⁴⁸ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, op. cit., pp. 62-68.

⁴⁹ Labrador Méndez, Germán, *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid, Editorial Devenir, 2009.

⁵⁰ Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto... op. cit.*

⁵¹ Quintana, Belén, "Marginados de Luis Antonio de Villena: del malditismo a la solidaridad", en *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-14 (2003), pp. 437-454.

⁵² Ginsberg, Allen, *Aullido y otros poemas*, Montevideo, Los huevos del Plata, 1969.

a una estética orgánica y a la plasmación de una realidad fluida, en ocasiones paradójica. Comparten Haro Ibars y Ginsberg, entre otros temas y motivos, la representación de una ciudad moderna desalmada y de una realidad inestable, atravesada por lo extático y definida por la experiencia de las drogas; así como la inmediatez expresiva, el flujo de imágenes encadenadas que dan lugar a un discurso fragmentario, el carácter profético del lenguaje y la exploración de los límites entre lo consciente y lo inconsciente. Tomamos, por ejemplo, el poema “Engranajes”:

[...] una muchacha rubia -susurrante envidia de / muerte o girasoles / lo que fue más pequeño no se atreve a murmurar / entre cadáveres de milagro extraídos a la caja de orgasmos siempre jóvenes / No se atreve a surcar los pliegues del metal / Condenado al exilio entre gomas higiénicas poco civilizadas / Es escupido por el cielo rosa impúdica junto a demás cadáveres / (Repartidores de periódicos anuncian cada mañana el lanzamiento / de una nueva marca de champú bicolor) / [...] el metro no ignora sus muchos oficios y es navío de almas / [...] pubis o deseo abierto a seis miradas [...] de pronto la soledad del aire / (es media noche) / y despierta la sangre / como lluvia / el Empalador exprime sus esponjas / Y amanecerá pronto la soberbia Cibeles entre claros leones / (Yo en el fondo / suspiro al cielo sin resaca)⁵³.

La muerte a la que aquí se hace referencia, sin embargo, no es ni síntoma ni resultado de la incapacidad del yo poético para desenvolverse en la sociedad o para cumplir con las expectativas sociales, y tampoco se presenta como una amenaza o como desesperada vía de escape para liberarse del infierno terrenal, como ocurre en la poesía de otros autores contemporáneos (Leopoldo María Panero, etc.); sino que se convierte en un lugar habitable, en un hecho autoimpuesto e incluso celebrado, y, por tanto, en una muestra de rechazo radical hacia determinados presupuestos socioculturales⁵⁴.

Asimismo, más allá de la presencia de la muerte, son especialmente notables las referencias a los procesos de la muerte ritualizada: los muertos se presentan como seres que observan, reaccionan, actúan y tienen algo que decir; la muerte no es simplemente un suceso o una entidad abstracta sino que queda materializada en rituales como los funerales, en espacios como los cementerios, en acontecimientos como la resurrección y en detalles como las connotaciones del mármol de las estatuas que representan ángeles. De manera progresiva, cada vez se distingue menos lo que está muerto de lo que está vivo, pues esta distinción es insignificante: el vampiro, además de aglutinar sexo y muerte, parece representar esta indiferencia ante la distinción entre lo vivo y lo muerto, por lo que la muerte no se concibe como un suceso que irrumpe o trunca un proceso vital lineal sino como un hábito o un fragmento de lo cotidiano.

La voz poética alcanza metafóricamente la muerte haciéndose cómplice de ella, pues se asume y se reivindica como una parte de la realidad (destaca el poema “Laughing in my

⁵³ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁵⁴ Holan, Alyssa Marie, *Alternative reconfigurations of masculinity in the poetry of Leopoldo María Panero, Eduardo Haro Ibars and Eduardo Hervás*, Michigan State University Dissertations Publishing, 2005, p. 138.

grave", su inocencia irónica y su "[...] canción muerta el viaje / largo y suave por imágenes de heridas"⁵⁵); y parece arriesgar su propio cuerpo con tal de lograr el placer inmediato y transitorio, que se busca desesperadamente. Domina, por tanto, una actitud nihilista, hedonista y de exaltación de las imposibilidades del presente, que se deriva tanto de esta concepción naturalizada de la muerte como del sentimiento de desencanto; y que es compartida también por la estética *punk* y el pensamiento vinculado a ella⁵⁶. Así, la decadencia y la sensación de corrosión y putrefacción (física o metafórica) no son necesariamente rasgos pesimistas, sino descriptivos; síntomas de una sociedad que en estos años no puede mirar hacia atrás y que, al mismo tiempo, se encuentra inmersa en la fisura histórica del movimiento sin avance⁵⁷.

Lo orgánico, lo visceral o la materialidad de la muerte y el sexo queda entremezclado con lo inorgánico de la ciudad que se transita y de la noche que sirve de marco principal para las actividades relacionadas con la experimentación y con la cultura alternativa o marginal, y tanto la incertidumbre como el caos son asumidos, en muchos aspectos, desde la disconformidad; de la misma manera que se asumen determinadas ambigüedades y contradicciones, que quedan integradas en los poemas de manera natural: aparecen, de esta manera, versos como "esferas / armilares descuartizadas o no por un beso", "estoy o no estoy contigo en esta jaula" o "tú recuerdas no recuerdas / olvidas pájaros olvidas no olvidas"⁵⁸. Las posibilidades simultáneas, el solapamiento de planos, la presencia de cosas que suceden y al mismo tiempo no suceden o de aquello que puede ser y no ser al mismo tiempo son algunas de las propuestas de la poesía de Haro Ibars en torno a la relativización de la realidad, siempre inestable, y a la asunción de la incertidumbre; lo cual no da paso a ningún tipo de indagación, sino a una ampliación de las posibilidades expresivas que subsumen lo real y lo reconfiguran.

4. Conclusiones

Eduardo Haro Ibars, "ángel enquistado en la devoradora e implacable realidad total"⁵⁹, demuestra una extraordinaria capacidad interpretativa de su propio tiempo, así como un conocimiento amplio de la literatura y el arte y una asimilación profunda de las vanguardias, que habitualmente se dispersan en formas expresivas muy distintas. Por otro lado, propone no solo una superación consciente de los marcos tradicionales de las vanguardias, que en sus textos se proyectan desde un punto de vista renovado, acorde con las nuevas realidades sociales

⁵⁵ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, op. cit., p. 61.

⁵⁶ Álvarez García, David, *Lo que hicimos fue secreto: influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)* [tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, 2021, pp. 124-138.

⁵⁷ Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto...* op. cit.

⁵⁸ Haro Ibars, Eduardo, *Empalador*, op. cit., pp. 61-68.

⁵⁹ Nieva, Francisco, "Chicos malos, angélicos", en *Los Cuadernos del Norte*, 56 (1989), p. 16.

y estéticas de la época, tendiendo así a un onirismo psicodélico y a la creación de ambientes siniestros que se pueden considerar realistas y fantásticos o fantasiosos a un mismo tiempo; sino también una síntesis de su propia realidad y del presente convulso en el que inevitablemente quedan inscritos diversos fragmentos de la música y la cultura popular: esto implica, en parte, una reivindicación de aquellos temas que, de manera general, habían sido relegados a los márgenes o a la periferia de lo literario (vampirismo y otras formas de literatura fantástica, así como la introducción relativamente explícita de elementos viscerales o sexuales, o lo pulsional que se resuelve en el carácter aparentemente espontáneo, impulsivo y atropellado de sus versos).

Así, en su afán ecléctico y en su búsqueda de multiplicidad y de transgresión de las formas discursivas tradicionales, Haro Ibars recoge y aglutina en *Empalador* una gran variedad de influencias (la literatura de terror y de ciencia ficción, la literatura experimental extranjera o la contracultura norteamericana, etc.), que incorpora a su poesía poniéndolas al servicio de sus propias vivencias e intereses estéticos, para generar un universo propio, particular, atravesado por las referencias a la cultura alternativa y a las existencias marginales. Tal como sintetiza Labrador Méndez,

[...] Haro Ibars llevó hasta el extremo la tensión trágica entre vida y obra, tensión que constituye el corazón del programa romántico en sus distintas actualizaciones históricas, desde el Rimbaud de la Comuna parisina hasta la *beat generation* de la América de McCarthy, desde el surrealismo *antifa* y frentepopularista al *punk-rock* de la Inglaterra de Thatcher. Haciendo suya la máxima de Trotski, se trataba de entender la vida como “revolución permanente” pero inspirándose, para ello, en las biografías y las obras de autores como William S. Burroughs, Lou Reed, Jean Genet o David Bowie⁶⁰.

Intérprete del malestar de una generación, Haro Ibars propone en sus poemas un modo inédito de ocupar la vida; e invita a imaginar la vida y la literatura aglutinante, devastadora y orgánica que la época contemporánea requiere. Temáticamente, la ciencia ficción, lo siniestro o lo *queer* se presentan como aspectos marginales de la realidad, que transgreden el imaginario de lo asimilado y sistematizado como normal, y que por tanto deben ser recogidos de la periferia temática y propuestos como elementos centrales del texto literario; formalmente, la aproximación a las técnicas del surrealismo propicia esta descomposición y reformulación del lenguaje que acompaña inevitablemente a la descomposición del imaginario de lo normal, enmarcado en el contexto específico de la nueva democracia (entendida como espacio de metamorfosis sociopolíticas y estéticas).

La de Haro Ibars fue una de aquellas vidas en transición, y su obra literaria es un ejemplo de la intensa actividad cultural que se desarrolló en los márgenes. La aproximación a una sociedad en transición conduce, inevitablemente, a la visibilización de *otras transiciones*, dado

⁶⁰ Labrador Méndez, Germán, *Culpables por la literatura... op. cit.*, p. 40.

que las manifestaciones artístico-literarias gestadas en el seno de la contracultura de los años 70 y 80 han quedado situadas, de manera general, en la periferia del canon actual: surge, así, la necesidad de deshacer el paradigma historiográfico tradicional para reconstruirlo, reclamando el espacio de autores apartados del relato cultural oficial, que sustentaron y articularon, en gran parte a través de la literatura, las posibilidades de formas de vida alternativas.