

## LÍNEA CLARA: UNA POÉTICA DE LA POSMODERNIDAD

Antonio Arroyo Almaraz<sup>25</sup>

«Escribir es algo aburrido, poco elegante (...)  
glosar es hoy la única actividad creativa  
–en lo literario- que me parece honesta y divertida»

Luis A. de Cuenca

El epígrafe *línea clara* fue dado por el dibujante de historietas neerlandés Joost Swarte (n.1947) a los cómics de Georges Rémi (1907-1983), más conocido por el seudónimo que empezó a utilizar a partir de 1929 de Hergé, creador del célebre Tintín<sup>26</sup>, un personaje que, como veremos, se ha convertido en tema y forma simbólica de un tipo de comunicación estética, saltó del cómic al arte pop, la pintura, la escritura poética y la música rock. A partir de los cómics de Hergé se conceptuaba un estilo gráfico de historieta caracterizado por la nitidez, oponiéndose al estilo atómico influenciado por Jijé (Joseph Gillain, 1914-1980), cuyo principal rasgo era el dibujo geométrico más barroco y decorativo. Este nuevo estilo denominado *línea clara* se caracterizó también por buscar la máxima comprensión de la historia. Los encuadres, los diálogos, los rótulos, el grafismo y todos los elementos del cómic contribuyen a lograr este objetivo de claridad. El grafismo se depuró al máximo, se eliminaron todos los detalles superfluos.

Según Álvaro Pons (2007:3), Hergé fue el creador de un estilo de hacer historietas que marcó a toda una generación de autores francobelgas. El referente estilístico fue George

---

<sup>25</sup> Facultad de Ciencias de la Información, UCM (España)

<sup>26</sup> En 1952, seis años antes de que la editorial Juventud comenzara a publicar en España los álbumes de Tintín, la editorial belga Casterman editó dos volúmenes en castellano: *El secreto del Unicornio* y *El tesoro de Rackham el Rojo*. Las primeras aventuras de Tintín (excepto *Tintín en el país de los sóviets*) fueron publicadas en blanco y negro y posteriormente redibujadas y adaptadas al formato de álbum a todo color. Las aventuras de Tintín se asientan sobre unas bases documentales perfectamente identificables. Objetos, edificios, medios de transporte, paisajes e incluso referencias políticas más o menos solapadas componen un mosaico del siglo XX. En Turquía, Vietnam, Tailandia y, sobre todo, en China han surgido numerosas ediciones *paralelas* –por no decir piratas y censuradas- de las aventuras del periodista belga.

McManus, el autor de *Bringing up father*, una de las tiras diarias más populares de la prensa americana de principios del novecientos. Su influencia sobre Alain de Saint Hogan, del que Hergé fue discípulo aventajado, proyectó sobre el creador de Tintín una línea directa que permite establecer una filiación formal entre esta escuela y el tebeo clásico americano. El cómic se desarrolló en aquel continente como medio de comunicación de masas, determinado por el desarrollo de la industria periodística.

En los años sesenta, ya ponía de manifiesto Mircea Eliade (1985: 192-200)<sup>27</sup> que los cómics, las imágenes en mayor medida –cine, televisión...- y todas aquellas influencias a las colectividades por vía de los *mass-media*, no estaban exentas de estructuras míticas. Muchos personajes de las historietas ilustradas reescribían, en claves modernas, a los héroes mitológicos y folclóricos; y era tal la incidencia sobre los lectores que, en ocasiones, cuando se modificaban las estructuras o los comportamientos iterativos provocaban manifestaciones masivas, dirigidas a los autores de los cómics o a los directores de los periódicos, en las que reaccionaban contra tales actos. Las historietas de Hergé participan también de los planteamientos de Eliade sobre la novela policíaca; representan la lucha ejemplar entre el Bien y el Mal, entre el héroe (Tintín) y el criminal (encarnación moderna del demonio). Por otra parte, por un proceso inconsciente de proyección y de identificación, aplicable también a lo anterior, el lector participa del misterio y del drama, tiene la sensación de intervenir personalmente en una acción paradigmática, es decir, peligrosa y heroica. Igualmente, en la misma década, Humberto Eco (2007:260-265) analizaba los símbolos de la cultura de masas, coincidiendo en los planteamientos de la mitificación en la producción de los *mass-media*, a través de la industria de los *cómics strips*, los tebeos, en los que se produce una coparticipación popular en un repertorio mitológico. Este fenómeno, para Eco, está producido desde lo alto, es decir, desde la industria periodística, y por tanto contrario a la propia cultura popular. Se tiene en cuenta las reacciones de los lectores, sus gustos y deseos. Esa literatura de *masas*, como la denominó Eco, ha conseguido una eficacia de persuasión, equiparable a aquellas grandes reproducciones mitológicas compartidas por toda una colectividad.

Se puede establecer la importancia de la obra de Hergé como sintetizadora de la fundamental influencia de la tira de prensa junto con la mejor tradición francobelga del género aventurero-literario. A partir de aquí, y siguiendo con los planteamientos de Á. Pons (2007:3), se pueden establecer varias perspectivas que reflejan la ascendencia del belga. En primer lugar, la pura y estrictamente formal, caracterizada por una línea de trazado limpio y colores planos. En

---

<sup>27</sup> “Mitos y «mass-media» “ en *Mito y Realidad* (1985), trad. Luis Gil, pp. 192-200.

segundo lugar, la narrativa, definida por la simpleza compositiva, que establece la consideración lineal de la historia (propia de la tira de prensa), evitando la habitual unidad narrativa de la página que se establecía en Estados Unidos, apoyándose en una abundancia y redundancia literaria. Y, por último, en la temática, enmarcada siempre en el género de aventuras, destacando el concienzudo trabajo de documentación del que se acompañaba.

El estilo de Hergé se proyectó, en un primer momento, hacia la ilustración: Joost Swarte, Ever Meulen... También algunos autores que trabajaron junto a él en *Le Journal de Tintin*, entre los que se encontraron Edgar Pierre Jacobs (1904-1987), Robert Frans Marie de Moor más conocido como Bob de Moor (1925-1992) y Jacques Martin (1921). Este último desarrolló un estilo personal especializándose en el género histórico con *Alix*. Tanto Edgar P. Jacobs como Bob de Moor siguieron fielmente los planteamientos temáticos de su mentor, eligiendo una vía más naturalista el primero con la serie *Las aventuras de Blake and Mortimer* y un estilo clónico hasta la exageración el segundo con *Las aventuras del Señor Barelli*. También se puede mencionar en este grupo a Willy Vandersteen (creador de *Bob et Bobette*), François Craenhals, Yvan Pommaux... La escuela franco-belga es responsable de una historieta caracterizada por la nitidez de las líneas y porque los contornos se rotulan con líneas claras y gruesas y luego se colorea dentro. En España, la extinta revista de historietas Cairo se presentó como defensora de esta tendencia estética, junto a ilustradores, mayormente valencianos y catalanes, de su propio entorno. Las obras de Max son otro ejemplo característico, así como las de Sonia Pulido y Miguel Ángel Martín.

En torno a las décadas de los setenta-ochenta, según Á. Pons<sup>28</sup> (2007:3), existió un movimiento de reivindicación de los planteamientos estéticos de Hergé, que marcó más claramente un movimiento de la *línea clara*. A esta época pertenece el guionista Rivière que desarrolló historias que recuperaban el estricto espíritu aventurero tintiniano. También Dick Briel (*Las aventuras del Profesor Palmera*) o Tripa (*Las aventuras de Jacques Gallard*). Estos autores dieron entidad propia al concepto de *línea clara* porque partieron de los presupuestos ideológicos definidos por Swarte, asimilando las influencias narrativas y estéticas de Hergé junto a postulados provenientes tanto del *art déco* como de la estética cinematográfica de los años cincuenta. Dos nombres sobresalen en la larga lista: Ted Benoit e Yves Chaland. El primero crearía el personaje de *Ray Banana* como contrapunto directo de Tintín (...), pero con un estilo estrictamente hergiano. Por su parte, Chaland conseguiría aunar en *Las aventuras de*

---

<sup>28</sup> Viene a coincidir con aquellos autores que han vinculado la *línea clara* con la Generación del 68 o los *Novísimos*.

*Freddy Lombard* la escuela de Hergé con la de otro gran creador del cómic francobelga, Franquin.

Como señaló Fernando Castillo (2007:2), la obra de Hergé, especialmente en la que colaboró Edgar P. Jacobs, no dejó de influir en la imagen del siglo XX, incluida la pintura. Algunos ejemplos españoles son Arroyo, el Equipo Crónica, Ortega... La generación del *pop art* también reconoció ese estilo y muchos de sus artistas –Tom Wesselmann (las distintas versiones de su *Gran desnudo americano*, 1961), un cierto Warhol, Hockney, el hiperrealismo de John Kacere (centrado en el retrato fotográfico), Lichtenstein, Patrick Caulfield- son más que admiradores reconocidos. Hay una *línea clara* en la pintura británica que conduce de Caulfield al hoy celebre Julian Opie, pasando por Michael Craig-Martin. Todos pintores tintinescos como reconoce Elisa Silió (2007:4). Roy Lichtenstein (1923-1997), uno de los máximos exponentes, junto a Andy Warhol, del arte pop americano abandonó, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el camino del expresionismo abstracto para emprender una novedosa incursión figurativa. Inspirado en las imágenes de la cultura de masas –aunque no exento de referencias a la gran tradición del arte- ese nuevo camino definiría su posterior producción artística. Su interés por los medios de comunicación, las artes gráficas, la publicidad y el cómic –personajes populares como Tintín, entre otros-, son referentes que aparecen en parte de su obra, y a los que, con sus características apropiaciones, rinde el particular homenaje con el que ha conseguido popularizar temas de la alta cultura, integrar en ellas las imágenes de los medios de masas y abrir camino a nuevas lecturas y perspectivas. En una exposición, en febrero de 1962, presentó varias obras basadas en las series de tiras de cómics e imágenes publicitarias rudimentarias de la prensa que configuran un espectro estilístico enmarcado en la *Línea clara*. Siguiendo los planteamientos de Elisa Silió, el estilo de Hergé también se encuentra en la pintura alemana, Neo Rauch principalmente. Y en España, pintores como Ángel Mateo Charris, Xesús Vázquez, Pelayo Ortega o Eduardo (Edu) López (San Sebastián, 1965), cuya obra no tiene solución de continuidad y opera en el universo de conocidos héroes del cómic y de caricaturizados personajes de tebeos. Un preciso estilo que se caracteriza por un dibujo muy limpio; las formas son nítidas y concisas; una pintura inscrita en la *línea clara*.

En la literatura, el novelista José Carlos Llop (Palma de Mallorca, 1956), reafirma en su propia obra las huellas de esta poética; pero será principalmente el poeta Luis Alberto de Cuenca quien retome este planteamiento desarrollándolo con bastante vitalidad. Su artículo «Línea Clara», publicado en *Orbis Tertius* (2007), es totalmente programático en ese sentido. Establece la principal influencia de la *línea clara* en el panorama poético español del último

siglo, en la denominada Generación del 68, los Novísimos o Generación del lenguaje, cuyos miembros se caracterizaron, entre otros aspectos, por el decadentismo, el esteticismo, su estrecha relación con los *mass media*, el culturalismo y la influencia del cine y la televisión. De esa generación señala al poeta Pere Gimferrer como cultivador de la *línea clara*, en algunos poemas, sobre todo en *La muerte en Beverly Hills* ["En las cabinas telefónicas/ hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios..."], y algunos poemas de la primera época de Luis Antonio de Villena. Entre otras influencias, será la huella de Borges la que marque su pronto en este tipo de poética. Siguiendo las referencias del citado artículo (2007:63) señala la presencia de Borges en la escuela sevillana, principalmente en poetas como Aberlardo Linares y Javier Salvago (síntesis este último, además, de las escrituras poéticas de Bécquer y de Manuel Machado). Junto a Borges, señala De Cuenca (2007:63) a otros maestros de la *línea clara* como Fernando Pessoa (su heterónimo Álvaro Campos, sobre todo), Constantino Cavafis y Juan Eduardo Cirlot. Concreta esta influencia diciendo:

Entre los poemas logotípicos o fundacionales de la *línea clara*, iluminadores de su cosmovisión estética, están: "Al volante del Chevrolet", de Pessoa; "Momento", de Cirlot; "Esperando a los bárbaros", de Cavafis; "Adelfas", de Manuel Machado, o cualquier poema de Borges, quitando, claro, los de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* (por ejemplo, "Le regret d'Héraclite").

Entre los poetas españoles contemporáneos cultivadores, según De Cuenca (2007:65), de la *línea clara*, aunque quizá faltaría una adscripción manifiesta, sitúa a Jon Juaristi, Julio Martínez Mesanza y Roger Wolfe. Del primero son los siguientes versos, pertenecientes al poema titulado "Luis Alberto de Cuenca, Lejos de la Bilbao de los setenta", relacionados con el tema que estamos tratando: "del tiempo nos acosan los aullidos,/ deja que les hagamos frente unidos,/ espejo de tintines,/ y, ya que no Milú (que más quisiera),/ seré un Capitán Haddock a tu vera.//".

Centrándonos en la poesía de Luis A. de Cuenca, en el contexto de su poesía diurnal, como la definió Juan José Lanz (2006:12-29), es decir, una escritura que evolucionó desde una estética nocturnal a otra matinal en la que el poeta es defensor de una *línea clara* en su poesía, en el régimen de la antítesis. Su obra poética, como por otro lado señaló Javier Gómez Montero (1994: 148), posee un afán innovador que ha influido en la evolución del discurso poético en España y es portadora, a su vez, de las tendencias culturalistas y de la influencia de los medios de comunicación, así como de otros aspectos de los novísimos. Confluye en su poesía el erudito dedicado a una labor filológica e intelectual junto al poeta que conecta con un lector

amplio. Su lírica posibilita una doble decodificación: popular/elitista, tradicional/innovador, nivel inmediato/metapoético, que constituye uno de los placeres posmodernos de la lectura. En su "Poética", publicada en la antología *Joven poesía española* (1987:351-352), Luis A. de Cuenca insiste en la concepción de su escritura como reescritura: «Escribir es algo aburrido, poco elegante; una actividad proclive al analfabetismo. Me refiero al presente, claro está, porque en el pasado, hace siglos, hace sólo cien años, escribir era una tarea infinitamente más sabia, más elegante y menos aburrida». En consecuencia, como señaló J. J. Lanz (2006:19):

la única forma de escritura concebible será la glosa de materiales culturales previamente elaborados (...) «glosar es hoy la única actividad creativa –en lo literario- que me parece honesta y divertida». La otra cara del espejo en el poema (la del receptor al que se implica mediante la referencialidad), intentando mostrar simultáneamente las dos caras de la escritura, invirtiendo su dirección: la representación del escritor como lector y la implicación del lector como creador, transfiriéndose a éste la responsabilidad de producción de sentido.

La búsqueda de la claridad expositiva se transformó en un momento determinado en un objetivo principal de la poesía luisalbertiana: «El concepto que valoro más a la hora de escribir poesía es la sinceridad [...]. Pero no me interesa la sinceridad si no va acompañada de la claridad», declaraba De Cuenca<sup>29</sup> en 1992. Fue en los años setenta cuando definió la claridad expositiva con un término tomado del mundo del cómic, de la técnica de Hergé: *línea clara*. Como delimitó J. J. Lanz (2006:22), «La claridad expositiva no es, en cambio, sino la otra cara del caos de la realidad circundante y, como el orden primigenio anhelado, no puede entenderse sino en su esencial ironía». La *línea clara*, ahora redefinida por De Cuenca, trata de aunar el divorcio existente, más aún desde el Romanticismo, entre el lenguaje poético y el coloquial buscando un modelo expresivo que sin renunciar a la claridad expositiva del lenguaje cotidiano encarne «la esencialidad de la aspiración a lo absoluto». La *línea clara*, epígrafe procedente del mundo de la imagen y, especialmente, del lenguaje de los cómics es, por tanto, una escritura de trazo limpio, nítido, que busca la máxima comprensión del discurso poético. Contribuyendo a lograr ese objetivo de claridad están tanto los aspectos formales del poema, los elementos técnicos, como su contenido.

---

<sup>29</sup> Cito a través de Juan José Lanz (2006:22).

En un artículo de 1980: «La poesía española ante el nuevo siglo», publicado en *República de las letras*<sup>30</sup>, De Cuenca analizaba el panorama de la poesía española contemporánea sintetizándola en dos principales tendencias estéticas, herederas en parte de los temas y estilos de la Generación del 68: una poesía de la reflexión, donde se da el desarrollo de pensamientos abstractos, de ideas y conceptos de tipo filosófico. Y una poesía de la modernidad, de la experiencia, una poesía de la realidad transformada o mitificada a través de la experiencia. En esta poética la realidad aparece vivida por el yo poético y, por ende, se manifiesta transformada a través de la experiencia del sujeto; y así, transformada, es como la encontramos en el poema. En el 2006, Luis A. de Cuenca, publicó el poemario *La vida en llamas*. Discurso enciclopédico de la posmodernidad que engloba mitos y héroes de los mass-media cargados de múltiples significados: Tintín, gánsteres (símbolos de los desheredados)... En él utiliza la imagen como recurso y no como destructora de la palabra; construye así una dinámica: el mundo de la literatura unido al de la imagen. Realidades de imágenes y mitos donde prevalece el carácter pagano y no sacralizado. Entroncaría, hasta cierto punto, con los hombres renacentista y romántico (un ejemplo es el poema<sup>31</sup> *Libertad*: «ella [la libertad], que vivió oculta/ dentro de ti, como una Virgen gótica/ dentro de un laberinto posmoderno»). Esa Virgen gótica podría tener una doble lectura: es el poema en el laberinto posmoderno y es la libertad. Mezcla ficción con no ficción, lectura y sueño como en el poema de tintes borgianos, como no podía ser de otra manera, *El sueño de Coleridge*<sup>32</sup>. Mezcla una poesía muy prosaica, cercana a la narración y al diálogo dramático, con otra más poética y musical. Quizá una poesía neoilustrada y posmoderna que busca sumergirse en el espacio imaginario que crea, igual que con la música moderna o la escultura, el gozo del intelecto (en esto se aproxima a los poetas del 27: Jorge Guillén...). Muy significativa es la intertextualidad enciclopédica que le da hermetismo, trasfondo mítico-simbólico. La voz poética es más épica y menos lírica, que se convierte a veces en una voz dramática (=epopeya). Destaca también, en el plano de la forma, el empleo de moldes métricos tradicionales, muestra de la facilidad versificadora que todo poeta ha de tener de oficio: «Ser poeta es hallarse en posesión de una determinada *technè* (...) no hay poesía si quien la escribe no posee dominio del oficio, conciencia del género, rigor en la construcción y, desde luego, oído», declaraba en su «Poética» de 1992-1998<sup>33</sup>. En su poesía encontramos, por tanto, formas métricas clásicas y formas líricas tradicionales junto a juegos

<sup>30</sup> República de las Letras. *La literatura en el fin de siglo. I, Creación, Crítica*, pp. 7-12.

<sup>31</sup> Luis A. de Cuenca: *La vida en llamas*, p. 53.

<sup>32</sup> Ídem, p. 18.

<sup>33</sup> Cito a través de J. J. Lanz (2006:25).

métricos a partir de esquemas tradicionales, que apuntan una cierta voluntad experimental con moldes clásicos.

El poemario *La vida en llamas* se estructura en siete partes: *Línea clara* (10 poemas), *Carteles de cine* (10 poemas), *Lieder* (10 poemas), *Resina fósil y otros Haikus* (20 poemas), *Crónica de sucesos* (10 poemas), *La mujer del vampiro* (10 poemas) y *El jardín de Alicia* (10 poemas). El rigor en la construcción del poema pasa de éste a la cuidada estructuración de cada una de las secciones de los poemarios y de éstos en su conjunto. La poeticidad se traslada del verso a la construcción del conjunto. Por otro lado, los poemas dejan de ser piezas para articularse en un discurso superior, la filosofía especialmente poética que Machado exigía. La combinación de versificación clásica y lenguaje coloquial consiguen dar expresión, mediante un efecto irónico, a la mirada descreída del sujeto poético. De Cuenca diseña los modelos expresivos, los moldes temáticos y formales. Laconismo epigramático, narrativismo, hiperrealismo, etc., son rasgos que definen una poesía netamente urbana: «La brisa de la calle»; poesía de lo que pasa en la calle, cita del Juan de Mairena de Machado. El entronque con la tradición clásica apunta también hacia una escritura que destaca la musicalidad del verso.

En el primer poema, que lleva por título el mismo que la primera parte del poemario: «Línea clara»<sup>34</sup>, sistematiza su discurso poético. Encontramos la contraposición de dos mundos: por un lado, la visión de la poesía desde el bagaje que venimos analizando aquí, es decir la poesía de la modernidad, frente a una poesía de la reflexión: «Dicen que hablamos claro, y que la poesía/ no es comunicación, sino conocimiento/, y que sólo conoce quien renuncia a este mundo/ y a sus pompas y obras». Esta confrontación entre la experiencia, la vida y el conocimiento se vuelve a dar: «-la amistad, la ternura,/ la decepción, el fraude, la alegría, el coraje,/el humor y la fe, la lealtad, la envidia,/ la esperanza, el amor, todo lo que no sea/ intelectual, abstruso, místico, filosófico/ y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo-./». A través de la estructura que proporciona la anáfora, «Dicen», se inicia una segunda parte del poema que incide en la poética de la *línea clara*, sin dejar de lado un aspecto de su propia experiencia que entendemos como una máscara más que utiliza el poeta: «Dicen que hablamos

---

<sup>34</sup> En el artículo de Luis A. de Cuenca que hemos citado anteriormente, «Línea clara», explica el origen de este poema (2007:65): «En verano de 1994 tuve un sueño: soñé que me encontraba en peligro de muerte y que Tintín me salvaba (había estado leyendo a lo largo de las vacaciones los álbumes de Tintín a mi hija todos los días un ratito, antes de dormirse). Literaturicé el salvamento tintiano en un poema titulado “Línea clara” (...) un poema que ha visto la luz recientemente en mi libro *La vida en llamas* y en el que se habla en un plural meramente poético...».

claro y que nos repetimos/ de lo claro que hablamos, y que la gente entiende/ nuestros versos, incluso la gente que gobierna,/ lo que trae consigo que tengamos acceso/ al poder y a sus premios y condecoraciones,/ ejerciendo un servil e injusto monopolio.//». Finalmente, cerrando el planteamiento programático, no deja duda de esa adscripción a lo que aquí venimos planteando en la tercera y última parte del poema: «Dicen, y menudean sus fieras embestidas./ Defiéndonos, Tintín, que nos atacan.///».

La modernidad, con todo lo que incorpora de tradición, se articula en múltiples espacios (laberinto) y en un tiempo más concreto. Edifica, a partir de un hecho real, espacios imaginarios en los que ocurren las cosas; es la poesía. Sigue vigente la confrontación que analizaba Víctor García de la Concha<sup>35</sup>, a propósito del poemario *Por fuertes y fronteras*:

...tensión entre vitalismo y desengaño como fuente de la que brota su escritura. La tensión entre vitalismo y desengaño dejan de ser puramente ideológica y se hace experiencia que podemos apropiarnos gracias a ese desplazamiento entre lo actual y lo mítico, el Amor habita en la belleza de la palabra (...). Profundamente heraclitiano en la conciencia de que todo fluye..., se propone vivir la vida (...). Hacia esa doble dirección complementaria –calle y títulos- va la poesía de L. A. de Cuenca. Pero el impulso vitalista le lleva a trascender el desasosiego por la vía de la ironía y el humor.

Las referencias culturales, muy abundantes como ya hemos mencionado, constituyen un instrumento al servicio de la experiencia poética. Lo coloquial no es un fin sino un medio mediante el cual se alcanzan grandes aciertos expresivos. La combinación de dosis realista con elementos fantásticos, el uso instrumental de los elementos culturales y la suma de humor y sentido trágico, la fusión del tono sentencioso y el vuelo puramente lírico, la amplitud de la mirada poética, la variedad de los registros son, resumiendo lo que hasta aquí hemos mencionado, sus principales características que construyen una expresión personal de la realidad.

Por último, observamos la influencia de la poética *Línea clara*, en el ámbito de la música rock. El cantante Loquillo, en su álbum *Balmora*, incluyó una canción con el título, no exento de la presencia luisalbertiana, de Línea Clara. Con un marcado carácter iterativo, la letra hace referencia a todo lo que venimos analizando: «Dicen que me repito,/ de lo claro que hablo,/ será que no me entrego,/ a las reglas del mercado,/ que milito en la razón,/ del pensamiento ilustrado.//. Me siento en la fractura,/ de valores que no cuentan,/ no siento ningún desprecio,/

---

<sup>35</sup> Reseña aparecida en ABC Cultural el 5 de abril de 1996, p. 8.

sólo indiferencia.//. Tuve muchos nombres,/ me vieron con otra cara,/ pero siempre fui yo,/ marcando una línea clara.//. Dicen que me repito/ de lo claro que hablo/ porque milito en la razón,/ del pensamiento ilustrado//. Tuve muchos nombres,/ me vieron con otra cara,/ pero siempre fui yo,/ marcando una línea clara, marcando una línea clara, marcando una línea clara».

La poética de la *línea clara* es una manifestación de la estética posmodernista la cual, como señaló Javier Gómez Montero (1994:135), constata los planteamientos más radicales de las vanguardias literarias del siglo pasado, de tal manera que la *posmodernidad*<sup>36</sup> viene a representar un intento más, para algunos autores el último, en la tradición de la ruptura. Por esta razón, la experimentación se ha convertido en la actitud creadora más coherente, y consecuentemente se produce una heterogeneidad de manifestaciones como resultado de un afán de búsqueda de nuevos lenguajes. Rasgos como la intertextualidad, que en opinión de J. Gómez (1994:136) refleja la estructura dialógica de la conciencia y la problematiza. La actitud lúdica ante la tradición; el uso de distintos temas y motivos literarios en ocasiones simultáneos; el empleo de recursos expresivos característicos de otras estéticas; la referencia al acervo cultural colectivo o la búsqueda de una mitología expresiva clara y propia, son características de la estética posmoderna, de la que una de sus manifestaciones, como hemos comentado anteriormente, es la *línea clara*.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- Alonso Barahona, F. (1998): «Poetas de Línea clara», en *Ya*, 12 de febrero, p. 5.
- Castillo Cáceres, F. (2004): *El siglo de Tintín. Biografía*. Páginas de Espuma, Madrid.
- (2007): «Mil rayos, Hergé ya tiene un siglo», en *Babelia*, nº 807, p. 2, EL PAÍS, Madrid.
- De Cuenca, L. A. (2000): «La poesía española ante el nuevo siglo», en *República de las letras*, n.º 66, Asociación colegial de escritores, Madrid, pp. 7-12.
- (2003): «Maestro de Línea Clara: Memoria de Don Antonio» en *Nueva revista de política, cultura y arte*, n.º 89, pp. 209-212.
- (2006): *La vida en llamas*, Visor, Madrid.
- (2006): *Poesía (1979-1996)*, edic. Juan José Lanz, Cátedra, Madrid.
- (2007): «Línea clara» en *Orbis Tertius*, Revista de pensamiento y análisis de la Fundación SEK, n.º 1, *El siglo de Tintín*, Madrid, pp. 61-66.

---

<sup>36</sup> Según J. Gómez, Octavio Paz lo critica tachándolo de «denominación equívoca y contradictoria» y rechaza el concepto «era posmoderna» prefiriendo constatar «el fin de la estética en el culto al cambio y la ruptura».

- Eco, H. (2007): *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo, Barcelona.
- Eliade, M. (1985): *Mito y realidad*. Labor, Barcelona.
- Farr, M. (2002): *Tintín: El sueño y la realidad*, ed. Zendrera Zariquiey, Barcelona.
- García de la Concha (1996): «Reseña de *Por fuertes y fronteras* de Luis A. de Cuenca», en *ABC Cultural*, n.º 21, 5 de abril, Madrid, p. 8.
- García Martín, J. L. (1994): «Línea clara», en *Cultura*, suplemento cultural de *La Nueva España*, 23 de abril, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, p. IV.
- Gómez Montero, J. (1994): «Poética de la posmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis Alberto de Cuenca», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, pp. 133-151.
- Justo, P. (2005): «Las desventuras de Tintín en China», *Foreign Policy*.
- Lanz, J. J. (2006): *Luis Alberto de Cuenca. Poesía, 1979-1996*, Cátedra, Madrid.
- Letrán, J. (2001): «El sueño de una sombra: la estética postmoderna en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 200. Modernidad y transvanguardia*. Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, pp. 305-315.
- (2005): *La poesía posmoderna de Luis A. de Cuenca*, Renacimiento, Sevilla.
- López Vega, M. (1996): «Línea clara (Reseña de *Por fuertes y fronteras*)», en *Clarín, Revista de Nueva Literatura*, n.º 3, mayo-junio, p. 73.
- McCarthy, T. (2007): *Tintin y el secreto de la literatura*. El tercer hombre, Madrid.
- Moral, C. G. y Pereda, R. M. (1987): *Joven poesía española*. Cátedra, Madrid.
- Pons, A. (2007): «Los hijos de la línea clara», en *Babelia*, nº 807, p. 3, EL PAÍS, Madrid.
- Silió, E. (2007): «Un referente artístico y literario», en *Babelia*, nº 807, p. 4, EL PAÍS, Madrid.
- Swarte, J. (1985): «Swarte y su arte». Fundación Luis Cernuda, Sevilla.
- (1996): «Un periódico extraordinario»/ Serie: Algodón y Pistón. Norma, Barcelona.