

La figuración irónica

Germán Yanke

Luis García Montero ha hablado de un cierto “proceso de normalización” de la poesía española actual. Al mismo tiempo, algunos críticos miraban el pasado reciente para fijar en los novísimos, encabezados por Guillermo Carnero y Pere Gimferrer, y de manera editorialmente más precisa en la aparición de **Arde el mar** en 1966, el final de una etapa de la poesía española referida necesariamente a la oposición franquismo-antifranquismo que se correspondería con la poesía social. Es verdad que Miguel García-Posada, como otros, ha achacado a la “radicalidad del viraje” y al eco obtenido por la antología **Nueve novísimos poetas españoles** de J. M. Castellet (1970) -que dejó voluntariamente fuera a “estimables poetas” que no se habían propuesto la tentativa de “una ruptura sin discusión”-, la ausencia general de valoración de las propuestas de renovación de un determinado agobio del realismo anterior que podrían concretarse, entre otros ejemplos, en libros como **Don de la ebriedad** (1953) de Claudio Rodríguez, **Compañeros de viaje** de Jaime Gil de Biedma y **Las brasas** de Francisco Brines, ambos publicados en 1959, o **Grado elemental** (1962), poemario más que logrado del asturiano Ángel González y que añado yo aquí a la relación del citado crítico literario. Aún hay más, en 1965, en su “Elegía y recuerdo de la canción francesa”, Gil de Biedma anota que “ya no esperamos la revolución” y, años más tarde, Ángel González recordará que “mediada la década de los sesenta... de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fueran sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad”.

Entiendo, por tanto, que -si la poesía responde al momento histórico en que se escribe- los mejores poetas españoles conformaron un panorama de compromiso en el que, desde la denotación épica al tono confidencial, trataron de expre-

sar mensajes éticos para la época que compartían con sus lectores. La evolución de los postulados del realismo se estaba produciendo -se habían producido ya en 1966- y asegurar que los *novismos* surgen en un momento de poesía didáctica y plana sería tanto como referirnos a ellos eligiendo los peores y más estrafalarios ejemplos. Lo que sí existía era, en palabras del propio Carnero, un espacio en el que el lenguaje era un “medio no problemático de comunicación” y la ruptura que aquellos jóvenes poetas preconizaban consistía, por decirlo brevemente, en la creación de un nuevo lenguaje, en el convencimiento de que existía o podía existir una *lengua poética* radicalmente distinta de la de la conversación, incluso la conversación culta. El poema, como explica Castellet, sería antes un signo o un símbolo que un material literario susceptible de transmitir ideas o sentimientos. Sería, añaden otros estudiosos, un texto múltiple abierto a la continuación por los lectores; no una obra estática e íntegra. Muy en boga entonces Umberto Eco, aprovecha Castellet para citar al semiólogo italiano: “No tendremos el discurso por silogismos, sino por aforismos. Los aforismos son incompletos y requieren por ello una profunda participación”. Huir de la parálisis de cierta literatura social por estos derroteros tenía el peligro, fatalmente cumplido, que expuso en su momento José Carlos Mainer: lo enormemente percedero de una creatividad que se obstina en no ver lo que tiene alrededor.

54 En definitiva, se trataba, con desigual fortuna y habilidad, de romper con la lógica sociolingüística en la que se traduciría la realidad social mediante un nuevo lenguaje *que no le hiciera el juego*, como también habían pretendido los postistas. Este planteamiento, que termina haciendo de la poesía algo indefinible (una especie de puzzle cultural reflexionando constantemente sobre el acto de escribir), contendría, con toda la carga de negación de la poesía española desde la Guerra Civil, un único principio ético formulado como sigue en célebres palabras de Gimferrer: “la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad”.

Viene este panorama a cuento de que, según creo, los poetas de la Generación de los 50 no podrían reprochar a los novísimos que se olvidaron del momento político sino, en todo caso, que su oposición estética les llevaba, de la mano de las corrientes internacionales de la época a la que pertenecían (la *revolución simbólica*: acabar con los símbolos para acabar con la sociedad existente), a resultar tan esteticistas e incomprensibles como los soldados licenciados antes de la primera batalla. Y los novísimos, por su lado, no podrían achacar a sus antecesores mediatizar la poesía a otras causas sino más bien ser *académicos*, presos -como dice Carnero- del “yo lírico romántico” y las autocensuras del dogma de la función social del texto. La batalla, si de batalla se puede hablar, es estética. El franquismo y el antifranquismo seguían vivos y la poesía, le pesase o no, no se podía entender sin el contexto en el que vivían sus creadores. Me parece,

incluso, que la manera de enfrentarse a la versificación -valga la ironía- de los novísimos, como recreación de una vanguardia, responde de manera meridiana-mente precisa a la sociedad española del momento: un afán, a menudo incontenido y extravagante, de modernidad, de adentrarse en la historia del arte mediante el amontonamiento de materiales históricos, referencias cultas, aportaciones del cine, de los medios de comunicación, de las mitologías de la época y de otras más o menos decadentes. Despreocupación ante las formas, técnicas elípticas y sincopadas y la artificiosa introducción de lo exótico son expresiones que dibujan la poesía novísima y retratan la sociedad española de los setenta. Si la sociedad española buscaba, volviéndose a veces incomprensible, un *aire internacional*, los novísimos, con similar afecto, amasaron un cierto *aire literario* sin que ni una ni otros superaran el encantamiento de la consonancia con su propio sistema. En ese espacio un tanto confuso comienzan a escribir la mayoría de los poetas de la Generación de los 80, y en los libros primerizos de quienes se adelantaron en la publicación de sus versos se puede seguir ese rastro. Un sencillo y permanente fenómeno, tanto literario como social —oponerse a los padres fijándose en los abuelos o, en todo caso, en tíos lejanos y separados—, les llevó afortunadamente a detener la mirada en los mejores poetas de la Generación de los 50, especialmente en Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y Ángel González. El detalle es importante porque su influencia conduce a esta nueva generación a una provincia estética en la que el sentido de las palabras no queda arrumbado y en la que destaca el retorno a una tradición, tan selectiva como internacional, en la que el poeta no trata constantemente de inventar un lenguaje y tiene, por el contrario, siempre presente al lector. Podemos ahora analizar brevemente algunas de las líneas maestras de esa red de relaciones e influencias y ciertas características principales de la estética que estos poetas, al menos los que en mi opinión son más interesantes, han ido conformando.

La verdad es que los mejores son distintos unos de otros, es decir, tienen voz propia. Pero no podemos negar que, con sus particularidades, sus aciertos y hasta sus defectos, se palpa una determinada sintonía. Podríamos discutir, incluso con la colaboración de la crítica más seria, si forman o no parte de una generación. Parece que este término está desacreditado: no hay estilos generacionales. Pero sí maneras, si no se entienden éstas de modo simple y despectivo. El estilo es, supongo, lo que no explica el pensamiento, pero en este campo, en el de pensar como actividad práctica inmediata hubiera dicho Gil de Biedma, los procedimientos son similares y van tejiendo la red que les mantiene unidos.

Si en los poemas primerizos de Luis García Montero podemos encontrar los rasgos del ambiente novísimo, un cierto surrealismo, citas constantes para ofrecer una apariencia de lírica plural, ya desde *El Jardín extranjero* (1982) la conexión es evidente con la Generación de los 50 y, fundamentalmente, con

56

Jaime Gil de Biedma. Vuelve la mirada hacia quienes, de la Generación del 27, no pretendieron descomponer el lenguaje conversacional (los que lo intentaron serían las más inmediata conexión en el tiempo de Gimferrer y Carnero), Blas de Otero, la lectura que de los anglosajones hicieron Cernuda y Gil de Biedma; hacia quienes, en definitiva, reflejaban “un mundo que no era el mío, pero que me daba libertad para crear mi mundo”. La idea, muy eliotiana, de que el pasado interesa no porque sea un paraíso perdido sino presente es, por cierto, característica del poeta catalán. Una evolución similar se puede encontrar en la poesía de Ana Rosseti, en la que las múltiples referencias no ocultan la claridad expresiva en un ejercicio más ilustrado que romántico y en la que el desenfadado no implica en absoluto distracción de los procedimientos normalizados. O de Antonio Jiménez Millán que de ser un poeta culturalista pasa pronto a ser un poeta culto, es decir, en el que la cultura constituye el sustento de la emoción formalizada y no el aparejo retórico de una cierta espectacularidad. A partir de **Restos de niebla** (1983) esta línea de *contención mediativa* y uso certero de una métrica, firme pero no atenzadora, se hace evidente en un poeta, como él, que conoce profundamente la literatura catalana del siglo XX. En Àlex Susanna, como es lógico, predominan las influencias catalanas: Carner, Riba, desde los novecentistas a Ferrater. **Memòria del cos** (1980), uno de los libros de Susanna, toma el título precisamente de uno de los poemas más señalados de Ferrater. Pero el experimentalismo inicial deja paso enseguida a una *poética de la tranquilidad* en la que el papel de la memoria y los ambientes sugerentes que sabe recrear nada tienen que ver con el platonismo. Su estrecha relación con Gil de Biedma y la familiaridad de Àlex Susanna con la poesía anglosajona de los dos últimos siglos le conectan, más por el fondo que por la forma, con lo que Auden llamaría *la línea maestra* de las tradiciones que se hacen presentes en estos poetas.

Es evidente también, en muchos de ellos, el rastro del mejor modernismo, seguramente buscando una musicalidad adecuada al rigor de la métrica y la recreación de escenarios imaginativos en los que puedan moverse el poeta y sus personajes sin perder la fuerza de las reflexiones más abstractas. Carlos Marzal, con sus alejandrinos rubenianos y una actitud en la que muchos de los demás se verían bien dibujados (“riguroso y mundano, descreído y profundo, / que trata por igual la muerte y los escotes”), pasa por ser *el nieto putativo de Manuel Machado*. Esa ironía, ese escepticismo y ese lenguaje próximo se encuentran asimismo en la obra de Felipe Benítez Reyes, influida por el modernismo crepuscular que proporciona más música de cámara que sonoridad orquestal y tanta brillantez como alejamiento del preciosismo literario.

José Luis García Martín —que es sin duda el crítico más avisado de esta generación— y posteriormente Miguel García Posada, han encontrado en esta poética

de los ochenta la huella de Pessoa. Yo, ciertamente, no lo veo tan claro. Me parece que el poeta como fingidor no es, sin quitarle ningún mérito, un invento determinante del portugués y podríamos remitirnos aquí a Diderot o incluso a las reflexiones sobre la vida y la muerte que Shakespeare incluye en su **Enrique IV** por no ir, más atrás, a algunas muestras de la poesía china. Por otra parte, no creo que los heterónimos sean exactamente lo mismo que los personajes poéticos que abundan en la obra de estos poetas últimos. La admiración por Pessoa que García Martín atribuye a los incluidos en su antología **La Generación de los 80** es, si el inteligente crítico asturiano me lo permite, más suya que de sus antologados. Podría haber algo en Ramiro Fonte, que no estaba en aquellas páginas seguramente por escribir en gallego, aunque de manera más ornamental que de fondo. En este poeta se nota de modo más claro el rastro de los poetas románticos, que conoce bien, y no tanto por los rasgos formales de aquellos sino por el empeño, general a los aquí incluidos por lo que se va viendo, de no desechar la emoción sin tampoco volver el rostro a la razón. Auden, por seguir remarcando la indudable influencia de la poesía anglosajona de los últimos decenios, lo explicó señalando que quería ser un *Goethe atlántico*, es decir, un romántico que hacía poesía clásica, expresión que le cuadraría muy bien a Fonte tras el abandono de algunos iniciales intentos más culturalistas.

Juaristi y Trapiello han sido coherentes con este planteamiento desde el principio. El carácter inconformista que se ha visto en la obra de Trapiello se refiere a la fidelidad, en contra de un ambiente imperante, a poetas como Unamuno, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. El apego de cada uno de éstos a la poesía de los otros dos es de sobra conocido ya que recelaban de esa perenne manía de creación de una lengua poética y querían poner en juego, como repetiría Unamuno, el *pensamiento sentiente* o el *sentimiento pensante*, cuyo eco resuena en todas y cada una de las líneas anteriores. Si alguien ha visto en Trapiello un poeta que quería ser decimonónico en el siglo XX no puede ser sino por recordar el juicio de Gil de Biedma sobre el viejo rector de Salamanca: lo que tiene de arcaico, que no de arcaizante, le lleva hasta los primeros poetas europeos modernos, los “fundadores de la poesía que nosotros hacemos”. El bilbaíno Jon Juaristi sería tan buen *nieto de Unamuno* como *hijo* de una cierta parte de la poesía de Blas de Otero a través de los juegos de palabras y la mezcla de lo existencial y lo social, como ha apuntado García Martín. Juaristi, además, coincidiría con Trapiello en su interés por el modernismo refinado español y no ha necesitado la mediación de Gil de Biedma y Cernuda para añadir a sus influencias la de los anglosajones, desde los *Poetas de Oxford* a Larkin y Kinsley Amis.

Ha quedado clara, espero, la influencia de Gil de Biedma que aportó la intermediación irónica y una concepción de la realidad como la convención en la que

no solamente el poeta sino también el lector pueden reconocerse. En otro nivel, descubrió a unos la obra crítica y la poesía de Eliot y los poetas ingleses del siglo XX y a otros los mejores libros de Manuel Machado o la poética de Cernuda. Si los dos primeros reconocían en su poesía la influencia de Jules Laforgue no estará de más recordar aquí que, recientemente, Emilio Barón ha llamado a los tres *herederos de Hamlet*, herederos de la irónica distancia shakespeariana que, eliminando el patetismo desbordante, opera como un instrumento para ver el mundo; y al poeta en el mundo en una posición con la que es fácil que se identifique el lector. Herederos también de lo que había observado antes Auden: que Shakespeare y Lear hablaban el mismo lenguaje. No es casual, tampoco, que Robert Langbaum, aprovechando los *monólogos dramáticos* de Browning, las características de la acción shakespeariana y la obra poética del propio Eliot, acuñara la expresión *poesía de la experiencia* que tanto éxito ha tenido entre nosotros, ahora para designar a los poetas de este cercano fin de siglo, y que se importó de la mano precisamente de Gil de Biedma para referirse a su propia generación.

La red es complicada, sin duda, pero no por eso deja de ser evidente. Las relaciones son múltiples pero se entrecruzan y van confirmando, tanto en elecciones como en eliminaciones conscientes, lo que hemos dado en llamar la línea maestra de una tradición. Y aquí, creo, está una de las características comunes a los mejores poetas de los 80: ninguno está insertado de manera *natural* en una tradición poética heredada. La que tienen, y es indudable que la tienen, es elegida. Han tratado de desquitarse del *coro de ancianos* que los manuales habían consignado junto a ellos y se han empeñado, con esfuerzo, en hacerse su propia tradición buscando afinidades a menudo fuera de su feudo lingüístico. Las tradiciones son plurales, unas principales y más claras y otras secundarias, pero todas coincidentes en su exigencia formal y semántica. Una serie de circunstancias, entre las que ocupa un lugar la normalización de la vida política española (que ya no precisa, por decirlo de alguna manera, ni la burda mediatización de la creación literaria ni el consuelo de las algaradas simbólicas) hacen que este grupo generacional vaya poco a poco insertándose en una determinada estética a la que se suman sin ambages quienes comienzan a publicar más tarde. Si Luis Antonio de Villena, al estudiar algunos de los poetas inmediatamente posteriores a los de los 70 -los que entonces llamó *postnovísimos*- vio como característica general "la ausencia de una estética dominante", creo sinceramente que ahora, al leer a los mejores del grupo, no puede sino reconocerse que el modo de hacer, sin ocultar la personalidad de las voces, revela una clara y firme tendencia. La *normalización* a la que se refería García Montero y citada antes sería tanto la de la lengua frente al exceso de vano utillaje retórico como la de la adecuación de la poesía a una norma de validez más extensa en el tiempo y en el espacio. Los poetas

de los años 80, acostumbrados pronto al ejercicio de su libertad, se dieron cuenta de que la libertad no sirve para hacer poesía, que incluso “lo que se llama verso libre -había apuntado Eliot-, y, que si es bueno es cualquier cosa menos libre, se defiende mejor bajo otras etiquetas”. Por otro lado, los poetas que he elegido pertenecen inevitablemente a la poesía moderna y, a diferencia de los del siglo XIX y de quienes también en éste versifican *en el lugar en el que caen*, no parten -ni en el caso de los que utilizan lenguas *minoritarias*- de una tradición nacional sino de una o unas opciones personales, selectivas y abiertas, del panorama de la poesía de todos los tiempos y de todas las lenguas. Uno es lo que lee, o lo que elige leer, y, como anota Brodsky, “nuestra civilización está basada en la traducción”. Es solo aparentemente una *desviación* porque, en el fondo, constituye un atajo para ordenar selectivamente cada tradición nacional.

Citar a Eliot como he hecho es necesariamente establecer, en cuanto a la concepción de una determinada estética de la poesía del siglo XX, que el trasiego constante entre el pasado y el presente, intencionado y selectivo, no significa ser imitadores de nadie sino trabajar como el investigador que utiliza los descubrimientos de Einstein para avanzar de manera independiente. Los poetas de esta generación se identifican con esta especie de reconstrucción del sentido de la historia de la literatura y no tienen nada que ver, como ya se ha repetido, con la pretensión de sus inmediatos predecesores de hacer tabla rasa de la poesía anterior, tildada de academicismo y acusada de estar sometida a su propio lenguaje, para experimentar una rupturista lengua poética que planteara de nuevo la realidad. ¿Pero no querían éstos, podríamos preguntar, insertarse en la tradición de las vanguardias? ¿No se trata, en definitiva, de que todos, unos en un lugar y otros en otro, eligen su tradición? No de la misma manera, desde luego. Los novísimos, con una formación literaria sensiblemente inferior a este grupo bien nutrido de *poetas profesores*, llenan sus poemas de referencias culturales emblemáticas, desde los trovadores medievales a Pound y a la generación *beat*, pero esta voluntad de conexión es siempre más decorativa que funcional. Ha sido José Olivio Jiménez quien ha definido el culturalismo como esa actividad, un tanto depredadora podría añadir yo, de tomar de la historia de la cultura un personaje, una situación o una frase para convertirlos en portavoces de propias intuiciones. Quienes se han forjado una verdadera tradición pretenden controlar, ordenar, dar forma y sentido al panorama infinito que se despliega ante ellos para ser portavoces en vez de utilizarlos, para *llevar la voz*, tener voz propia. Es curioso por eso, aunque lógico, que los novísimos sean los grandes imitadores de estos últimos años de nuestras letras y que su desgaste con el paso de no muchos años responda más a haberse introducido en un callejón sin salida que al cansancio de los lectores, o de ellos mismos, por la repetición de una retórica. Comentando la obra del tan mentado Pound el propio Eliot señaló que unos ven la Provenza y

la Italia medievales como piezas de museo y otros como si fueran contemporáneas, es decir, lo que hay en ellas de permanente en la naturaleza humana.

Este último modo de entender la tradición sería lo que entendemos por *clasicismo*. En su, por ahora, última antología de la poesía española actual, Luis Antonio de Villena se ha referido a la “respuesta clásica” cifrándola en la pervivencia de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos, o de otros más cercanos que no los contradigan, que se habría manifestado, en un primer momento, fundamentalmente mediante referencias exteriores y, después, como una cuestión de “sentimientos, temas y tono”. Siendo esto verdad me parece oportuno recalcar que, como enseñó Eliot, el clasicismo no es una alternativa al romanticismo sino “la finalidad a la cual tiende toda buena literatura” en el sentido de un adecuado entronque con el pasado que, lejos del vano afán de ruptura, trate de extraer lo mejor de todo un material disponible que no incluye precisamente emociones y sentimientos. Estos serían, según el poeta y crítico angloamericano, los “vicios que se deben reducir”. Es, por ello, más una cuestión de actitud que de temas (y desde luego nada tiene que ver con las citas cosméticas), de modificar valores antiguos para actualizarlos a los nuevos temas y adaptarlos a la exigencia de una determinada época y, sin duda, una cuestión de precisión técnica. Pero me referiré a esto un poco más adelante. Si la atmósfera clásica remite a algún lector hacia un determinado ideal de belleza o hacia un cierto alejamiento del mundo habría que añadir que en los mejores poetas de esta generación están permanentemente presentes, parafraseando a Cernuda, “los dioses crucificados” -el sufrimiento y los avatares de la existencia humana- mientras que los “dioses antiguos” no serían sino el ejercicio formal de objetivación del acontecer personal. Los dioses que, como ha escrito Pierre Klossowski, instituyen entre los hombres las artes escénicas, les enseñan a contemplarse a sí mismos en el espectáculo. Precisamente la confrontación y la conjugación de unos y otros *dioses*, la actualización de viejos valores en nuevos temas, es causa de la única expresión posible de la ironía en estos tiempos de fes impracticables: la melancolía. La melancolía que aparece en el despliegue de la ternura en los poemas de Luis García Montero y en la *otra sentimentalidad*, esperanzadora pero escéptica, de su grupo granadino, en la reflexión sobre el cuerpo (y el recuerdo del cuerpo) en los versos de Àlex Susanna, en el juego que con la ornamentación cristiana hace Ana Rosetti, en el tono distantemente sentencioso de algunos versos de Marzal, en el ansia de fijar la simbología de sentido de los objetos en la obra de Trapiello o, por no seguir con más ejemplos, en el aire salmódico de ciertos poemas de Juaristi que se libran del asedio del mundo descubriendo que, si el poeta no es un dios, puede, sin embargo, encarsarse con ellos.

En el tono general de esta poesía se advierte un cierto aire apacible que sería

tan del agrado de Wordsworth como de todos aquellos poetas que han tenido que buscar el modo de escapar del callejón sin salida al que lleva la frenética aspiración a la originalidad radical y las rupturas. Sus autores viven en el siglo XX, aceptan la existencia de la electricidad, pero no la quieren en sus entrañas. No escriben poemas porque sienten el indecible impulso de desbordarse —de desbordarse ellos mismos o lingüísticamente—. Los autores que he ido citando en la nómina principal de sus influencias transportaron la poesía a regiones más tranquilas que aquéllas a las que la habían llevado el estallido de Dadá y los experimentos surrealistas. Los inmediatos predecesores de los que comento, animados de un optimismo histórico sorprendente y amigos del cambio total y revolucionario, habían vuelto a resbalar por el piso de este tipo de *happenings*. No es de extrañar que quienes les han seguido, más cerca del escepticismo irónico de sus abuelos, vuelvan a la calma, a la consideración de la palabra no como la única realidad sino como el material con el que tienen que hacer buenos poemas.

¿Qué puede ser la calma de este período de normalidad al que vengo refiriéndome? Algo parecido a lo controlado. Un artificio, sin duda. La naturaleza, incontrolada y desbordante, está más cerca de la selva inhóspita que del agradable refugio que nos permiten algunos ecologistas. ¿Va a resultar, podría preguntar algún rezagado, que el lenguaje complicado, culturalista, a veces incomprensible, constituye menos artificio que el que sus sucesores han llamado conversacional? Me parece que sí. No se trata sólo de los novísimos: todos los intentos de crear una lengua poética radicalmente distinta de lo que podríamos llamar el lenguaje culto de la conversación hacen que la materia de los poemas —la palabra— se des controle, como si quisieran decir más de lo que quieren decir, más de lo que sienten. Las palabras utilizadas de esta manera adquieren ese valor mítico que Castellet puso de manifiesto: “no esconde nada -escribe-, no es mentira ni una confesión, se muestra como ahistórico y apolítico y adquiere un valor absoluto, imperativo, conminatorio”. Recordando a Auden se podría añadir que este modo de hacer, que se acerca irremisiblemente al *arte como propaganda* aunque pudiera parecer lo contrario, procede de la nostalgia del status público del poeta o termina en el intento de investir lo gratuito de una utilidad mágica por sí mismo, como si se pretendiera “crear de la nada un mundo subjetivo, como un Dios para el que lo material y visible es nada”. Viene también a la memoria en este instante la ironía de Gil de Biedma, asombrándose de algunos poemas publicados: “parece que publican sus borradores”. Utilidad mágica, borradores, no mecanismos sino recursos mecánicos y míticos. Cyril Connolly llamaba a esta suerte de intentos “lenguaje mandarín”, propio de corifeos, de los que no tienen voz propia, de los que no están seguros de lo que quieren decir o de lo que realmente sienten, de los que utilizan un lenguaje rupturista con cualquier sistema de comprensión “para ocultar su ignorancia o encontrarse inesp-

radamente con una respuesta”.

El artificio, pues, no es la complicación ahistórica de la selva sino la sencilla construcción humana que convierte el instrumento utilizado en algo verosímil. No es, por tanto, la confianza ciega en que la palabra sea la única realidad con la que el poeta crea un universo subjetivo de la nada (revolucionario, lleno de flautas y violines, o las dos cosas a la vez) sino el convencimiento de que el universo material y sensible existe y de que la poesía tiene un efecto reconstructor y deformante precisamente porque es un instrumento de precisión para analizarlo. A este tipo de poesía se acomoda claramente el término *figuración* que, procedente del mundo de la plástica, ha acuñado para esta estética y generación poéticas José Luis García Martín. Es necesario, aunque obvio, distinguir a este respecto entre figuración y representación. Utilizando aquí algunos conceptos de Pierre Francastel podríamos decir que, como en la pintura, el poema al que nos referimos amalgama elementos procedentes de la percepción sensible, de lo real, y una forma entendida como un sistema arbitrario pero coherente, generador de leyes de causalidad. La belleza, que pertenece al nivel de las estructuras y no al de los detalles engarzados en un conjunto, no sería, por tanto, ni algo fijo ni la finalidad de la escritura sino, más bien, un resultado *a posteriori*. Un resultado que contiene los valores que proceden de la organización del campo perceptivo, del recorte de una línea continua de sensaciones que separa determinados fragmentos (no tanto, como sabemos, por ser los que de modo más intenso han impresionado al creador sino por considerar que son útiles para establecer el espacio verosímil de la poesía).

Si por sus elementos el poema es reflejo del mundo real de las experiencias, en tanto que común a una serie de individuos, por su esencia constituye la elaboración de una ficción deformable y manejable. Pero esto siempre que se respeten algunos de aquellos elementos y los esquemas de asociación. La invención de un *lenguaje poético*, que, por muy abierto que se presente, siempre resulta intransferible, se mueve en distintos niveles de abstracción. Esta poesía, como la figuración plástica, se movería, sin embargo, en distintos niveles de invención que lleven del conjunto a los detalles, que no sólo acumulen pormenores sino que los ordenen, que no limiten el texto a una nomenclatura más o menos sorprendente. El lenguaje figurativo estaría, así, más cerca de la lógica causal que de la analogía, más próximo a las imágenes de la ficción que al abuso de las metáforas. Y, naturalmente, no se puede hablar de poesía sin atender a los procedimientos, a la técnica, a la norma con la que se desarrolla un ritual de la palabra que no responde tanto a la lógica de la *realidad* absoluta sino a la conciencia que conforma un esquema controlado, una convención si se quiere pero, como antes se ha apuntado, en que puedan reconocerse tanto el poeta como el lector. Stephen Spender afirmó, en este sentido, que “la poesía no enuncia ver-

dades” sino “las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros”: ciertas experiencias, despersonalizadas mediante la forma, son puestas en comunicación con el lector de tal modo que éste puede reconocerlas y reconocerse en ellas.

El artificio como instrumento y no como efecto *natural* de un lenguaje nuevo nos ha llevado directamente al espacio del lector. En las poéticas y en los textos críticos o teóricos de los poetas pertenecientes al grupo que aquí comento se cita frecuentemente la afirmación de Eliot -otra vez Eliot- según la cual, aunque la poesía no reproduzca nunca exactamente el lenguaje que habla y oye el poeta, sí tiene que estar en relación con el habla de su tiempo. Lo que se trata de conseguir, en definitiva, es que el lector pueda decir “así hablaría yo si pudiera hacer poesía”.

Detengámonos unos segundos en esta afirmación. De una parte, el lenguaje culto pero convencional. De otro, el lector como instancia necesaria para el peculiar tono confesional que adquiere este modo de hacer poesía. Castellet, por seguir con los maestros serios, advierte a los lectores de su antología de los novísimos de las “dificultades de comprensión” que encontrarán en la mayor parte de los poemas seleccionados. ¿Qué ocurría? ¿La ruptura preconizada había dado lugar ciertamente a otra lengua? Giorgos Seféris, en la introducción que hiciera a su traducción al griego de los poemas de Eliot, asegura que “no es demasiada la distancia que hay entre hablar solo y hablar en otra lengua”. Quizá lo que muchos de los experimentadores e inventores de nuevos y originales lenguajes poéticos hacen es, realmente, hablar solos, que es, por el contrario, lo que repudian los poetas de este fin de siglo. Para no hablar solos hay que tener presente al lector, modular el tono, observar que las experiencias personales pertenecen al acervo de las experiencias comunes. Objetivar la experiencia, complicar al lector, ofrecerle algo verosímil son expresiones que utilizan constantemente para recalcar que pretenden ese diálogo, que los poemas no son verdades personales tan trascendentes como incomunicables sino construcciones formales que posibilitan el hecho poético tanto en el instante de la creación como en el de la lectura. La vida que late en los poemas puede ser, según Spender, una cierta forma de irrealidad; hablar de *poesía de la experiencia* es precisamente tomar distancia del barullo personal intransferible y asir las “formas sustanciales de las relaciones humanas” en las que el lector encuentre también su acomodo. En uno y otro extremos de la línea, en el del poeta y en el del lector, se abatiría el mundo fantasmagórico de los sentimientos sin riendas y se hallaría en el artefacto poético, de maneras a menudo distintas, un instrumento para analizarlos. Los poemas no son *la vida* ni el retrato fidedigno de sus autores ya que la experiencia de la que venimos hablando, y que ha servido a menudo de rótulo para esta poética, no es sino la del material poético, la de la conversión de la vida en material

literario.

Auden recupera en sus ensayos los términos *Imaginación Primaria e Imaginación Secundaria* empleados por Coleridge en su **Biographia Literaria**. La “Imaginación Primaria” atendería a lo sagrado, algo con lo que nos topamos sin libertad, sin elaboración e incluso sin sentido del humor. La “Imaginación Secundaria” es activa y no pasiva, social en cuanto necesita y desea estar de acuerdo con otras mentes. Ambas deben ponerse en funcionamiento en la creación poética para no caer en el campo de la psicología (por debajo de la conciencia o por debajo del arte) y para evitar asimismo el mecanicismo coloquial falto de sentido. Las diferencias entre la fantasía y la imaginación fueron bien explicadas, en lo que a la poesía española se refiere, por Luis Felipe Vivanco (que, por cierto, veía en la obra de Unamuno y Antonio Machado el adelantado cumplimiento de aquel deseo de César Vallejo de devolver al hombre la palabra, certificando así que esta necesidad es cíclica en la historia de la literatura): la fantasía, ajena a la forma, huye de la realidad y, por el contrario, la imaginación, que implica exigencia, la formaliza. Para no perder el cordón umbilical entre el poeta y el lector hay que ordenar profanamente (en las categorías de lo bello) aquello que de *sagrado*, de importante, de perteneciente a la naturaleza humana, tiene la experiencia personal. Se producirá así lo que Edmund Wilson llamaba el “shock del reconocimiento” y el lector dirá: “así hablaría yo”.

64 Pero hay una segunda parte. La poesía es un género literario y tiene, como tal, sus propias reglas. “En poesía el rito es verbal”, escribió Auden. El carácter formal del rito diferencia la poesía de la conversación no por las palabras utilizadas sino por el contraste del ritmo y la dicción de la conversación con una norma. El ritmo y la medida, que dan el *oído poético* que se tiene o se consigue esforzadamente (y que en el caso de la mayoría de las vanguardias es escandalosamente escaso) ha de ponerse en juego. Ofrecen, por su parte, una contención necesaria para expresarse sin desbordamientos líricos, casi siempre vacíos. Los poetas de este grupo gustan de los metros clásicos. Abundan los alejandrinos y los endecasílabos, el soneto y la sextina, tan utilizada en la poesía anglosajona de este siglo y, entre nosotros, por Gil de Biedma (uniendo así a una tradición de reflexión poética también aspectos formales). Los cambios sorprendentes en la medida -si ésta no existiera, que existe, serían versos *libres*- obedecen, cuando los hay, a la búsqueda de un determinado ritmo interior. Creen que en esos metros tienen el modo de lograr su objetivo y que lo verdaderamente difícil sería, parafraseando a Frost, jugar el partido bajando la red, lograrlo sin medida. Gustando de ellos pueden actualizarlos o adaptarlos a nuevas exigencias sabiendo siempre que hay, como ha escrito Brodsky, una relación directa entre aquellos y los distintos estados mentales. El repaso, aunque sea somero, de sus poemas revela que conocen la importancia de los primeros versos y de los últimos,

que han aprendido reglas elementales pero tan a menudo olvidadas en otros ámbitos estéticos como que las rimas no deben afectar a las mismas partes del discurso, que rimar adjetivos está prohibido y que es mejor, de todos modos, no abusar de éstos. El poema, por seguir con las ideas de Brodsky, es un código lingüístico que tiene sus propias leyes. Añade el poeta ruso: es como un avión contra el cielo blanco y todos los remaches son fundamentales. El lector, consciente de estas normas, añadirá entonces: “si pudiera hacer poesía”.

“Así hablaría yo si pudiera hacer poesía”. Pero, ¿de qué hablaría? Algo hemos apuntado ya sobre una posible respuesta a esta pregunta. Trataré, brevemente, de dar un paso más. El poema no nos proporciona mera información neutra: ni el que la ofrece ni el que la recibe la busca en las formas literarias aunque en ellas pueda haberla, sobre todo en épocas de censura. Pero desde luego, no es lo más recóndito de la personalidad del poeta lo que se expresa. La poesía se concibe, por el contrario, como un medio en el que vivencias y experiencias se combinan de un modo peculiar. El crítico Ernest Curtius, en un ensayo sobre quien aquí ya ha sido repetidamente citado y que es sin duda una de las cumbres de la poesía y crítica contemporáneas, T. S. Eliot, asegura que este tipo de poesía no transmite al lector el *alma* del poeta sino su *espíritu*, algo que posibilita distintas estaciones, que tiene cierta carga objetiva. Por eso, algunas experiencias vitales que para el poeta pueden ser fundamentales o conmovedoras en extremo no tienen por qué formar parte de su obra y sí, sin embargo, otras más leves o personalmente menos conmovedoras pero que sirven al objetivo de conformar una combinación eficaz para transmitir aquella estación del espíritu. De ahí la necesidad de contención a la que venimos haciendo referencia repetidamente o, lo que es lo mismo, de evitar las “patrullas de emoción sin disciplina” que podemos leer en los **Cuatro Cuartetos** o las “imprecisiones de la vida” a las que se refiere George Steiner. No se trata, explica este último, de que el poeta no pueda tener emociones incontroladas (si fuera así sería un yogui y no un artista) sino de que ese material no es necesariamente aquello de lo que nos habla a los lectores.

Esta comunicación tiene similitud con el ejercicio de la traducción. Alguno de los poetas españoles de este grupo ha afirmado que ciertos pasajes, o casi todos, escritos con el empeño de inventar una nueva lengua poética, un nuevo dialecto retórico, suenan a “traducción que chirría”. Es seguramente cierto. Los poetas que estamos observando no traducen a una lengua nueva pero sí, me parece, *traducen* al lector en sus poemas ese tipo peculiar de experiencias.

Me interesa este concepto porque la terapia que es por antonomasia *cuestión de palabras*, e igualmente *traducción*, es el psicoanálisis. Yo no soy ni un especialista ni un devoto del método pero creo que si el psicoanálisis es algo es precisamente palabras escuchadas, explicadas, intercambiadas; se basa en relatos.

No me interesa ahora ni como ciencia ni como movimiento reformista sino como procedimiento. No es posible intentarlo con un paciente mudo o un analista sordo (y recuerden lo que llevamos dicho sobre hablar o no hablar solos y sobre el papel del lector: el diálogo implica el reconocimiento del otro y el intento de alguna manera compartido de redefinir el ser). El analista, al utilizarlo, no sabe más, se presenta como un igual del paciente y sabe que si el pensamiento se separa de sus sensaciones ambos quedan distorsionados. En este sentido, no constituye en absoluto un desdoro el reparo de algunos puristas: fingir la experiencia es un recurso legítimo en cuanto que, como valdría en el psicoanálisis, se trata de construir una ficción en la que uno sea capaz de reconocerse. Se trataría, como ha señalado Lionel Trilling, uno de los críticos literarios que más se han ocupado del psicoanálisis, de liberar el alma de necesidades que en realidad no existen para que pueda enfrentar eficazmente aquellas que sí existen. Fingir la experiencia o forjar un personaje poético: la creación de una identidad que proporciona al poema un carácter dramático y lo centra en lo que de verdad termina por interesar: los hombres, lo que hacen, lo que no logran, lo que les pasa. El personaje poético sería, por otra parte, la versión más reciente de aquel instrumento de precisión que Eliot llamó “correlato objetivo”. Algunos *novísimos*, entre nosotros, abusaron, es decir, usaron tanto y tan mal el concepto que, vaciado de contenido para nuestra reciente poesía, imponía la utilización del recurso sin utilizar la gastada expresión. En este mismo sentido, la ciudad, el escenario por excelencia de este drama humano, se convertirá en una *segunda piel* y aparecerá continuamente en estos poemas. A menudo la ciudad nocturna y muchas veces sin las concreciones necesarias para identificarla. Se trata más bien de la ciudad baudeleriana en la que uno puede perderse; tomarse, en el camuflaje de la muchedumbre, de la noche y de la escenografía moderna, lo que Daniel Innerari ha llamado “vacaciones de la identidad”.

El psicoanálisis es un símil que nos abre, además, nuevas puertas. Este método terapéutico está limitado a la neurosis, no sirve para lo que Steiner llama las limitaciones sustantivas del hombre: la locura y la muerte propias. Para nuestro tema, quedaría eliminado todo aquello que el lenguaje se niega a significar, lo inefable -lo que no se puede decir-, lo absolutamente abstracto, esto es, lo que destruye la arquitectura del lenguaje. Podríamos decir, con cierta sorna, que queda fuera de aquello de lo que nos hablan estos poetas la *rimbombancia mental*, ya que antes nos hemos referido a la lingüística.

Todo esto no es óbice, sino condición, para que lo que nos dice el poeta se acomode en la categoría de lo personal. De ahí el carácter moral de esta poesía. Moral, de *mores*, costumbres, es decir, “moral pero no moralista” según la fórmula de José Olivio Jiménez aplicada a la Generación del medio siglo. Moral porque hay una valoración personal de las experiencias, no porque se base en

una ética trascendente. Moral, entonces, pero no dogmática. Y de ahí, como ya se ha apuntado, la aparición de la ironía, que atraviesa la mayor parte, o la mejor parte, de sus obras: para conseguir una cierta distancia, para evitar el énfasis de las “complicaciones de la vida” que antes citaba, para conectar también con el lector, es decir, para evitar que al terminar la lectura del poema, éste se pregunte: “¿y ahora qué?”. Esa ironía (que supone una determinada humildad, o la manifestación de una “desesperación más profunda”, que es como Brodsky la define) operaría como la humedad del ojo, necesaria para ver las cosas tal y como son, operación vedada al ojo seco o al anegado en lágrimas. El lector sabrá de este modo que el poema no es una fórmula mágica sino un discurso que, sometido a una norma, se convierte en algo sorprendente que trata de comprometerle. No hará, por tanto, la maldita pregunta.