

## NOTAS PARA UNA DECONSTRUCCIÓN DE LA “BERZA”.

Javier Blasco  
Universidad de Valladolid.

Existen dos hitos significativos que, de alguna manera, enmarcan la historia reciente de la poesía castellano y leonesa. Me refiero, en un extremo, a la presentación, en 1971, de *Teoría y poemas*<sup>1</sup>, antología de los autores del grupo “Claraboya”; y, en el otro extremo, a la publicación, en 1994, de *La prueba del nueve*<sup>2</sup>. Ambas publicaciones son fruto de una toma de posición respecto a lo que, en los dos casos, se ha llamado la “estética dominante” y ambas, si las tomásemos a la ligera, podrían ser interpretadas como indicio de una negativa insularidad, que vendría a confirmar (y a prolongar en el tiempo) la preponderancia de los “poetas del litoral” que Juan Ramón observaba ya a principios del siglo XX.

*Teoría y poemas* se presentó como reacción a la canónica antología de los *Nueve novísimos*, de Castellet. En *Teoría y poemas*, se denunciaba la “invención”, desde los ensanches de Barcelona, de una nueva “generación” muy próxima a la política comercial de algunas editoriales catalanas. El movimiento que Gimferrer impulsa, seguido de inmediato por otros (Carnero el primero), queda definitivamente bendecido por la autoridad del antólogo y sancionado por la política editorial sobre la que se asienta dicha autoridad. En la ruptura *novísima* castelletina se fundían el rechazo estético (de la tradición literaria española) y el rechazo nacionalista de España, aunque esto último, muchas veces, la historiografía lo disfraza bajo asépticos ropajes varios. *Nueve novísimos* tiene mucho de negación (sobre todo de negación de los poetas “españoles”), a la vez que esconde una muy clara afirmación catalanista, que viene a prolongar en los años 70 una tendencia manifiesta ya en los poetas de la Escuela de Barcelona (“La colección Literaturas –confiesa J. Gil de Biedma a Fernández Palacios– era de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de *Insula*, de Madrid, y tácitamente contra Claudio Rodríguez”<sup>3</sup>).

Desde luego, la aparición de *Nueve novísimos* los poetas castellanos la entendieron en la clave que acabo de señalar. Por eso, en un determinado momento, por boca de Sabino Ordás<sup>4</sup>, contestan a los presupuestos *novísimos* con estas palabras:

Consagraba aquella antología, de cuatro barceloneses, dos valencianos y tres comparsas, una larga teoría de ecuaciones cuyo enunciado pudiera ser más o menos éste: Lo Barcelona = Lo Veneciano = Lo Marilyn = Lo Elegante = Lo periférico = Lo Bello. Más como su sistema era maniqueísta, establecía al

---

<sup>1</sup> . *Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971. Algunos de los planteamientos teóricos del Equipo “Claraboya” resultan bastante próximos a lo que en estas páginas se va a discutir: “Se ha escindido totalidad concreta y realidad social. Se ha hecho una separación mortífera entre psicología (espíritu humano, sentimientos, ideas) y las condiciones económicas. La praxis humana objetiva no es reductible ni a lo psíquico ni al espíritu de la época. Porque la obra de arte es “una estructura compleja, un todo estructurado en el que se vinculan en unidad dialéctica elementos de distinta naturaleza: ideológicos, temáticos, de composición, de lenguaje. La verdad de la obra (y para nosotros la obra es siempre una auténtica producción artística o literaria, a diferencia de los documentos) no radica en la situación del momento, en el condicionamiento social, ni en la reducción horizontal a la situación dada, sino en la realidad histórico-social como unidad de génesis y repetición, en el desarrollo y la realización de la relación sujeto y objeto como carácter específico de la existencia humana”.

<sup>2</sup> . *La prueba del nueve*, ed. Antonio Ortega, Madrid, Cátedra, 1994

<sup>3</sup> . “Con Jaime Gil de Biedma”, *Fin de siglo*, 5 (1983), 70.

<sup>4</sup> . Para la historia de este heterónimo colectivo, véase Asunción Castro Díez, *Sabino Ordás, una poética*, León, Diputación Provincial de León, 2001.

tiempo una teoría antónima: Lo Estepario = Lo Mesetario = Lo Interior = Lo Feo = Lo Marxista = Lo secano<sup>5</sup>.

Así contestaba el equipo *Clarboya* a su catalogación, por parte de los otros, como “poetas de la berza”.

Por lo que respecta a *La prueba del nueve*, explícitamente, desde el mismo título, incorporaba a sus páginas una alusión a la historia a que acabo de aludir. Se trata de una antología más valiosa como selección de textos que como propuesta poética. En su prólogo, de perfil bajo (como escritura y como discurso teórico), medio se manifiesta una voluntad de diálogo, en confrontación dialéctica, con los poetas de la “otra sentimentalidad”, quienes, en ese año de 1994, se habían convertido ya en lo que (no sin resquemor) algunos críticos han dado en llamar “tendencia dominante”, por relegar a un segundo plano a estéticas como “la del silencio”, el “neosurrealismo” o el “neobarroquismo”. En esta antología se pone en evidencia, en una introducción que contagia a los textos antologizados, una escritura a la contra<sup>6</sup>: se denuncia el carácter gregario de los otros (los de la corriente dominante), frente a la suma (¿multiplicación, división?) de individualidades de los poetas de la “prueba del nueve”; el distanciamiento ético, tanto como estético, de las supuestas señas de identidad de los otros (cifradas en una cierta despreocupación por el lenguaje y en una supuestamente “cómoda” sumisión a los “sistemas abstractos que han invadido su vida cotidiana”<sup>7</sup>).

Pero no es de las distintas guerras de guerrillas que han animado la poesía española, en estos últimos años, de lo que voy a ocuparme. Si he colocado en el punto de partida de mi intervención estos dos hitos, lo he hecho para, aunque sea convencionalmente, trazar los límites de una temporalidad en la que la escritura de los poetas castellanos y leoneses bien podría interpretarse como una “escritura a la contra”. Lo cual, ciertamente, no es justo. Más allá de cualquier desencuentro, personal o estético, lo que en realidad ha existido, sin interrupciones significativas, es un fecundo diálogo. Más allá de cualquier frontera administrativa<sup>8</sup>, la poesía castellana y leonesa, apoyándose en su indudable calidad, no ha tenido ningún problema para hacerse oír fuera de sus límites territoriales. Basta citar el indiscutido magisterio de Pino, de Gamoneda, de Claudio Rodríguez, de Antonio Colinas, de Ullán, de Olvido García Valdés, de Miguel Casado, y de tantos otros poetas en emergencia, para afirmar que, en lo que a la práctica de la poesía se refiere, no hay razones para estar “a la contra”. Y lo mismo puede afirmarse si se trata de valorar la reflexión sobre la poesía: J. M. Ullán, en su escritura<sup>9</sup>, y Miguel Casado, en sus ensayos<sup>10</sup>, constituyen puntos de referencia bien asentados en el panorama literario español de nuestro presente.

---

<sup>5</sup> . *Las cenizas del Fénix*, ed. de J. P. Aparicio, L. M. Díez, y J. M. Merino, León, Diputación, 1985, pp. 174-175.

<sup>6</sup> . La referencia al libro de Eduardo Subirats (*El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989) no deja de resultar ambigua en el contexto que el prólogo de esta antología reivindica.

<sup>7</sup> . Cfr. *La prueba del nueve*, op. cit., p. 14.

<sup>8</sup> . No podía ser de otro modo, si tenemos en cuenta que “lo castellano y leonés” no responde a categoría conceptual alguna, siendo “sólo” una categoría político-administrativa. Sin embargo, esta categoría ha servido, a veces, para defender un panorama poético, de mayor o menor entidad, que, si hacemos caso de la pintura que hace Miguel Casado, en *Esto era y no era* (Valladolid, Ámbito, 1985, pp. 14-18) resultaba desolador a la altura de 1985.

<sup>9</sup> . José Miguel Ullán, *Ardicia*, ed. M. Casado, Madrid, Cátedra, 1994.

<sup>10</sup> . Véase, especialmente, *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión, 1999; y también la recopilación de ensayos a los que da acogida el título *Del caminar sobre hielo*, Madrid, Antonio Machado libros, 2001.

El último cuarto del siglo XX, en lo que a la poesía española se refiere, sólo se deja leer desde la pluralidad y la fragmentación<sup>11</sup>, y mis palabras apuestan en esta dirección. Esto, que puede predicarse de la poesía española en general, puede afirmarse también para el ámbito de Castilla y León. Si nos referimos al primero de los hitos mencionados, en 1971, aunque residual, muy formalizado y ritualizado, el compromiso ético e ideológico, enarbolado por la poesía hecha desde “una perspectiva histórica” que venía llamándose “poesía social”, seguía contando con espacio en muchas de las revistas del momento. Los poetas del cincuenta se mantenían en plena vigencia, aunque no faltase entre ellos la autocrítica o los signos de fatiga, y aunque los más sagaces fueran capaces (ya en los 60) de predecir la llegada de una “intransigente reacción”<sup>12</sup>. Aunque de manera marginal, seguía vivo el latido de diversas formas de poesía vanguardista (es el caso de Gabino Alejandro Carriedo) y experimental (la revista burgalesa *Artesa* debería ser reivindicada en este sentido), que Fernando Millán<sup>13</sup> se encargará de reivindicar. Además, en este momento, empiezan a oírse voces que estaban ahí, pero a las que el uniformismo militante de las décadas precedentes había silenciado: me refiero, por ejemplo, a Carlos Edmundo de Ory, cuyo libro *Poesía* se publica ahora, en 1970, de la mano de Félix Grande<sup>14</sup>; a Pablo García Baena o a María Victoria Atencia, cuyo esteticismo e intimismo culturalista se encargan de reivindicar en este momento Guillermo Carnero<sup>15</sup> y Luis Antonio de Villena; y me refiero, finalmente, por no alargarme demasiado en este capítulo, a Manuel Álvarez Ortega, que vuelve a traer a un primer plano de las letras españolas la tradición del simbolismo y del surrealismo francés, esa misma tradición que, en 1960, Castellet había declarado definitivamente muerta y enterrada.

Creo es suficiente con lo apuntado, para confirmar la existencia, en la década de los 70, de un panorama poético lo suficientemente plural (también en Castilla y León) como para que podamos apresarlos bajo inútiles marbetes uniformadores<sup>16</sup>. Algo similar

---

<sup>11</sup>. Cito el plural panorama de tendencias que traza, para los años que me ocupan, Juan José Lanz: “Estas corrientes podrían reducirse a cuatro, cada una con sus diversas ramificaciones: en primer lugar, habría que hablar de una tendencia neosurrealista o neovanguardista...; en segundo lugar, se encontraría una tendencia minimalista, con una vertiente que se manifestará como estética del silencio y otra que se manifestará con el neo-purismo, lindando con un neo-barroquismo; en tercer lugar, podría distinguirse una poesía neo-épica, ... con líneas tan diferentes como las que mostrarían Julio Llamazares, Juan Carlos Mestre, Julio Martínez Mesanza, César Antonio Molina...; por último, podría apuntarse una tendencia estética de cariz más realista..., donde podrían distinguirse varias líneas diferentes: la “otra sentimentalidad”, una línea neo-simbolista y neo-impresionista, una línea elegíaco-cernudiana, una línea neo-clasicista o neo-tradicionalista, y una línea irónico-realista” [Cfr. “¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético?”, *Hora de poesía*, 97-100 (1996), pp. 143 y ss.] Y, a todos estos posibles ejes de organización de la escritura poética (que, al fin y al cabo, se incardinan en la tradición), habría que añadir los experimentos que ensayan un nuevo lenguaje a partir de la incorporación la imagen. Por lo que a Castilla y León se refiere la revista burgalesa *Artesa*, resulta un buen escenario para ampliar el anterior panorama en la década de los 70.

<sup>12</sup> 1. Jaime Gil de Biedma, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 182-187.

<sup>13</sup>. *La escritura en libertad (Antología de la poesía experimental)*, Madrid, Alianza, 1975; y “Poesía experimental en España”, *Camp de l’Arpa*, 86 (1981), 32.

<sup>14</sup>. *Poesía (1945-1969)*, Ed. de Félix Grande. Barcelona, Ed hasa, 1970.

<sup>15</sup>. *El grupo “Cántico” de Córdoba*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

<sup>16</sup>. Son años en los que comienzan a emerger tendencias reducidas, en los años anteriores, a cómputos residuales, generalmente silenciados (Pino, Cirlos, Labordeta, Ory, Brossa Viladot, etc.): movimientos como el postismo y grupos como Dau al Set, nuestra burgalesa *Artesa*, *Zaj*, la Revista Brasileña de Cultura, que dirigen Crespo y Pilar Gómez Bedate, etc., que, arrancando de una base verbal eminentemente surrealista y de actitudes visionarias y telúricas (con enlaces con la cábala, el esoterismo, taoísmo, etc., o críticamente lúdicas), optan por el enriquecimiento del lenguaje poético a partir de la introducción de técnicas (y concepciones) procedentes de las artes plásticas, de la música, del mundo de

(multiplicado casi hasta el infinito) ocurre cuando fijamos nuestra vista en una fecha como 1994, año en que ve la luz *La prueba del nueve*. Como reacción al esteticismo de los novísimos, a finales de los 80 toda una serie de jóvenes poetas hace una apuesta muy clara —que muchos califican de ruptura— por recuperar para la poesía el lenguaje de todos los días, un lenguaje claro, transparente, incluso coloquial; un lenguaje que no rechaza lo cotidiano como tema de la poesía. Y son muchos los jóvenes que, en la última década del siglo XX, se suman a la apuesta que implicaba esta poética. Habla Luis García Montero, en este sentido “de una vuelta de los jóvenes a la realidad, asumiendo el tono de la verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas”, en un proceso que Miguel García Posada ha descrito como el “desplazamiento desde el culturalismo a la vida”. Pero no debemos dejarnos engañar. En primer lugar, convendría tener en cuenta que la reacción contra el culturalismo se produce mucho antes de que los poetas de la experiencia hagan su irrupción en el panorama literario y son los propios novísimos quienes dan pasos importantes en tal dirección; luego, habría que ser justos con una realidad que no se agota en el culturalismo y en la reacción que, con tanta vitalidad, se propone desde la poesía de la experiencia (los nombres de Pino, de Valente, de Claudio Rodríguez, de Antonio Colinas, de Ullán, de Crespo, de Ignacio Prat, de Aníbal Nuñez, me ahorran cualquier argumentación); y, por último, para no caer en simplificaciones perversas, cuando se hace una afirmación como la de García Posada, sería importante precisar conceptualmente qué se entiende por “vida”.

En relación con esta última cuestión hay que advertir que “vida” y “culturalismo” no son entidades comparables y, en todo caso, en el complejo ideológico de los años 80, en el marco del pensamiento que dominan ya nuestro horizonte cultural, “vida”, en todo caso, a lo que se opone es a “texto”. Más adelante volveré sobre esta oposición, por ahora, como ejemplo de lo que pretendo decir, remito al completo tratado de poética que se contiene en la siguiente cita del malogrado Julio Vélez: “Las palabras se me han desmoronado como ruinas ante el esplendor del beso” (en *Escrito en la estela*). Respecto a lo primero, basta leer “Una musa vestida con vaqueros”, de Luis García Montero<sup>17</sup>, para entender que el espacio de confrontación dialéctica de la poesía de la experiencia, al menos en la década de los noventa, no apunta hacia los novísimos, sino a la apuesta de ciertas poéticas por la tradición de las vanguardias. Luis García Montero es muy claro al respecto: “Ser hoy un militante fiel de la vanguardia, pensar que la poesía es sólo el lenguaje de la trasgresión, resulta tan absurdo como ser todavía petrarquista, barroco o neoclásico”<sup>18</sup>. Como contestación a la apuesta de ciertas poéticas por el irracionalismo vanguardista, García Montero reivindica la conquista de una nueva racionalidad: “Acostumbrados en poesía a hacer una lectura romántica de la ilustración, quizá es ahora el momento de promover una lectura ilustrada del romanticismo”<sup>19</sup>, lo

---

la imagen publicitaria o cinematográfica, o de determinadas propuestas científicas (probabilismo), juegos de matemática combinatoria. Todas estas formas de experimentación, aunque marginales, engarzan con un activismo que no conoce fronteras y que se concreta en formas como el letrismo, la poesía visual, el concretismo, el neoconcretismo, la poesía virtual, el objetualismo, etc., que caminan hacia la creación de códigos no verbales, superadores de la escritura, o al menos intentan buscar nuevas fronteras de expresión, aun a riesgo de quebrar la comunicación. El lema de Brossa sintetiza la dirección hacia la que caminan muchas de las manifestaciones de la poesía dentro del experimentalismo: “La vida es corta y el poema ha de ser abarcado con una sola mirada”. En este sentido, las corrientes mencionadas más arriba demuestran ser muy conscientes de las novedades que sobre los códigos verbales traen los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Todos estos ensayos de nuevas formas postlingüísticas apuntan hacia una época en la que la primacía de lo verbal es puesta en entredicho.

<sup>17</sup>. “Una musa vestida con vaqueros”, en *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 69-75.

<sup>18</sup>. “Una musa...”, p. 73.

<sup>19</sup>. “Una musa...”, p. 75.

que de hecho implica una deconstrucción del mito de la rebeldía romántica, porque es cierto que “el lirismo romántico denunció el fracaso del contrato social ilustrado..., la injusticia opresiva de las leyes (lingüísticas y sociales). La poesía, encargada de cantar las zozobra del yo contra la realidad, buscó justificación en la ruptura, en la rareza”<sup>20</sup>, pero también es verdad que “la separación enfrentada del yo y el sistema”, históricamente, ha dado unos resultados “que han sido nefastos para el individuo (una concepción sacralizada, no histórica, de los individuos), para la sociedad (un sociologismo homogeneizador que niega la importancia de lo individual) y para la poesía (obsesionada por novedades ingenuas, más empeñadas en romper que en construir)”<sup>21</sup>.

A partir de estos planteamientos, el discurso del poeta granadino implica una poética subyacente, que provisionalmente puede esbozarse en los siguientes puntos:

1. **Desacralización y desmitificación de la figura del poeta.** El poeta renuncia a asumir los papeles con que la tradición romántica lo había investido. El poeta deja de ser el gurú de su sociedad, su profeta, su sacerdote, o su guía. Ahora, el poeta busca reconocerse en una imagen, “en la que puedan coincidir el autor y el lector”; una imagen que, desde luego, en la poesía de García Montero debe llevar el rostro de un ciudadano normal<sup>22</sup>.
2. **Toma de conciencia del carácter convencional de la poesía y del arte en general** (“solo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término–, puede empezar a escribirla de verdad. Mientras tanto es excesiva la servidumbre que nos impone”<sup>23</sup>).
3. **Reivindicación de la temporalidad de lo histórico**, como escenario de la palabra poética y, en consecuencia, rechazo de “la retórica de las expresiones esenciales y ese consuelo de eternidad y pureza interior que suelen forjarse los sujetos que no quieren admitir su entidad histórica..., su pertenencia íntima a la realidad”<sup>24</sup>.
4. **Elección de la palabra de los ciudadanos normales**, que hablan el lenguaje de su sociedad, como modelo de expresión poética (el poeta, “ciudadano normal”, “habla en el mismo lenguaje de su sociedad” y “no se siente en la necesidad de inventarse un dialecto secreto”<sup>25</sup>), con la finalidad de “construir un espacio moral, una tribuna desde la que sea posible opinar, decidir, organizar, consolidar vínculos, sin abandonarse al irracionalismo o a los bosques diluidos y tormentosos del fragmento”<sup>26</sup>.
5. **Conversión de los intereses del lector en centro de gravedad del discurso poético (y creación de una poesía que “mira a los ojos del lector y le dice: “aquí se habla de ti”)**, como camino para volver a socializar la literatura, ante

---

<sup>20</sup> . “Una musa...”, p. 72.

<sup>21</sup> . “Una musa...”, p. 73.

<sup>22</sup> . “... una poesía cuyo protagonista no se representa a sí mismo como héroe (hay donde escoger: profeta, visionario, loco, comisario político), sino como ciudadano normal” (Cfr. . “Una musa...”, p. 74). Se clausura así la tradicional imagen, acuñada por Platón en el *Ion*, del poeta como víctima de una “posesión divina” (Cfr. Platón, *Ion*. Bogotá, Editorial Panamericana, 1995, p. 82).

<sup>23</sup> . Cfr. “La otra sentimentalidad”, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación de Granada, 1993, 187.

<sup>24</sup> . “Una musa...”, p. 75.

<sup>25</sup> . “Una musa...”, p. 74.

<sup>26</sup> . “La literatura y sus incertidumbres”, en *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Texto, 1996, p. 61. La constitución de este “espacio moral” a que hace referencia el texto de García Montero procede de A. Machado.

el riesgo de apropiación elitista subyacente al culturalismo o ante el hermetismo autorreferencial de los lenguajes vanguardistas<sup>27</sup>.

No creo que haya que insistir en las implicaciones ideológicas de la apuesta que hace Luis García Montero, ni tampoco en la dimensión ética sobre la que se sustenta esa ideología. La referencia, en su ensayo, al libro de Yona Friedman (*Como vivir entre tus semejantes sin ser jefe y sin ser esclavo*, 1975) es suficientemente elocuente de una clara apuesta por conjugar “libertad individual” con “responsabilidad social”. No me extenderé, pues, en esta cuestión, pero, por respeto a lo que el texto de Luis García Montero dice (porque se ha convertido en una costumbre hacerle decir lo que no dice), he de añadir que su discurso está muy lejos de cualquier dogmatismo, ni político ni estético. Sus planteamientos, en absoluto, responden a proselitismo alguno (“Absurdo sería –afirma– confundir la modernidad con una sola de sus tendencias”<sup>28</sup>); y, sobre todo, evita cuidadosamente el exhibicionismo magistral de la cita culta y autorizadora. El texto no es la vida, pero desde luego apunta a la vida<sup>29</sup>.

Si observamos detenidamente los puntos con que he caracterizado la poética que se acaba de esbozar, podremos comprobar cómo dibuja un espacio de reflexión que, con independencia de sus enunciados, es común a la casi totalidad de discursos teóricos que sobre poesía se producen en torno al cambio de siglo, aunque las respuestas de cada poeta sean muy diferentes y estén perfectamente individualizadas. “Una musa vestida con vaqueros” ve la luz en *Aguas territoriales*, en 1996. En este mismo año, Miguel Casado publica en las páginas de *Urogallo* un ensayo titulado “Notas para una crítica de la tradición”, texto al que me voy a referir a continuación<sup>30</sup>. La comparación de las “Notas” de Miguel Casado con la “Musa” de Luis García Montero revela y pone en evidencia –incluso en aquellos puntos de máxima confrontación-- una serie de coincidencias conceptuales (y expresivas), que ahora no puedo pasar por alto (aunque tampoco voy a analizar ahora su significado): ambos se sirven del ejemplo de Garcilaso en su argumentación; ambos remiten al Romanticismo y a la Ilustración a la hora de crear el escenario de su reflexión<sup>31</sup>; ambos sitúan su discurso en el marco teórico

---

<sup>27</sup>. “Y no podemos olvidar que esta reivindicación era necesaria después de algunas posturas sistemáticamente negadoras, sobre todo en el intento de defender el esteticismo y rechazar cualquier posibilidad poética no basada en los códigos de las vanguardias y el culturalismo” (“Una musa...”, p. 71). Es muy interesante lo que, afirmando esta misma idea, se lee en otro lugar: “Aquí se habla de ti, ése es el lema que un lector puede encontrar en los libros verdaderamente clásicos. Aquí está el pasado que tuviste, los fantasmas que no te has atrevido a reconocer, las palabras que has pensado mil veces, el arañazo de tus sueños, la frontera íntima que separa la ilusión y las desilusiones. Aquí se habla de ti” (Cfr. “La literatura y sus incertidumbres”, en *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996, 66-67).

<sup>28</sup>. “Una musa...”, p. 75.

<sup>29</sup>. “La literatura no vive para que los estudiantes se examinen de ella, no sufre los nervios amarillos de los programas de oposiciones, existe al margen de la voluntad de las pizarras, brota lejos de la bibliografía y las notas a pie de página. La literatura tiene que ver con la vida, con el deseo punzante de sus lectores, con las conversaciones de las mesas de un bar o los bancos de la plaza. Y sólo por ello resulta imprescindible que la literatura alcance también la lámpara del estudio y los folios de examen”. (Cfr. Luis García Montero, “La literatura y sus incertidumbres”, en *Aguas territoriales*, op. cit., p. 67).

<sup>30</sup>. Recogido en Miguel Casado, *Del caminar sobre hielo*, op. cit., pp. 29-47. Los postulados teóricos que en este trabajo se formulan son, en sus fundamentos, muy semejantes a los expuestos por Jaime Siles en “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505 (1989).

<sup>31</sup>. Luis García Montero afirma: “El lirismo romántico denunció el fracaso del contrato social ilustrado..., la injusticia opresiva de las leyes (lingüísticas y sociales). La poesía, encargada de cantar la zozobra del yo contra la realidad, buscó justificación en la ruptura, en la rareza” (Cfr. “Una musa...”, p. 72). Miguel Casado, por su parte, escribe: “En las posturas tradicionalistas de estos años ha sido frecuente, por ejemplo el uso reiterado de dos oposiciones. La primera es la que defiende la Ilustración contra el Romanticismo, es decir, según el esquema manejado, una racionalidad abocada al interés

referencial del posmodernismo, desde donde, ambos, afirman la necesidad de recuperar el sentido de lo histórico y desde donde, también ambos, rechazan cualquier eternalismo estéticos<sup>32</sup>; o desde donde ambos niegan una concepción lineal de la historia<sup>33</sup>.

Abandonando ya el diálogo textual a que me estoy refiriendo, en el ensayo de Miguel Casado, como en el de Luis García Montero, subyace una poética implícita, que al lector no le cuesta mucho trabajo reconstruir en sus puntos esenciales. Se me va a permitir que, sobre el esquema trazado para presentar la del autor de *Te llamaré viernes*, organice ahora las ideas que sustentan el ensayo de Casado:

1. **Desacralización de la figura del poeta.** “Tzara propuso hacer un poema sacando al azar de una bolsa recortes de periódico; Breton buscó con la escritura automática un azar objetivo; no había artistas geniales, sino un talento que estaba fuera y podía hacerse presente en alguna encrucijada. Para rematarlo, la filosofía postnietzscheana y también algunas lecturas de Wittgenstein ponen punto final al mito del sujeto”<sup>34</sup>.

2. **Toma conciencia del carácter convencional de la poesía y del arte en general:** “las concepciones que arrancan de Schlegel reclaman para el arte moderno un completo carácter de artificio, desde su origen y formación”<sup>35</sup>.

3. **Reivindicación de la temporalidad de lo histórico** y rechazo del *eternalismo*: “Frente a ese eternalismo, recuperar el sentido de lo histórico sería el paso previo para una actitud crítica”<sup>36</sup>.

4. **Concepción de la palabra poética:** Miguel Casado, autorizándose en cita de Viktor Sklovsky y recurriendo a los conceptos de “extrañamiento” y de “discontinuidad”, apuesta por “aquella palabra capaz de crear una limpieza en torno suyo, capaz de hacerse notar, es la palabra poética - ‘Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte’”<sup>37</sup>.

5. **Definición del lector:** “La lectura de un poeta consiste, en buena medida, en detectar ese punto en que su texto se hace discontinuo con la cadena de la tradición”<sup>38</sup>.

Si, tras este proceso de abstracción al que acabo de someter los ensayos de Casado y García Montero (y que, por supuesto, no hace justicia a la totalidad conceptual sobre la

---

colectivo contra el irracionalismo mesiánico del poeta como héroe, la exacerbación del yo” (Cfr. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 30).

<sup>32</sup>. Miguel Casado escribe: “*La tradición, lo clásico, lo de siempre* son expresiones que buscan fijar el contenido de la historia en un punto quieto, ideal, inmune al tiempo, congelarlo en la eternidad [...] Frente a ese *eternalismo* (sic), recuperar el sentido de lo histórico sería el paso previo para una actitud crítica; por ejemplo, recordar que las polémicas sobre la tradición han sido una constante a lo largo de los siglos” (Cfr. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 31) y, en Luis García Montero, leemos: “Es una tradición [la por él reivindicada] que ha estado presente a lo largo de toda la modernidad, combatiendo la retórica de las expresiones esenciales y ese consuelo de eternidad y pureza interior que suelen forjarse los sujetos que no quieren admitir su entidad histórica” (“Una musa...”, p. 75).

<sup>33</sup>. Casado afirma: “Insostenible la *historia-línea*, la lectura crítica de la tradición se dibuja con otro esquema, el de la *historia-malla*” (Cfr. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 43), y Luis García Montero, escribe: “como si el curso de la historia fuese lineal y estuviese ya escrito, la estética vanguardista se ha parecido...” (Cfr. “Una musa...”, p. 73).

<sup>34</sup>. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 44. Sin embargo, no queda muy claro en los textos ensayísticos de Miguel Casado que la “desacralización” alcance por igual al poeta y al poema.

<sup>35</sup>. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 33.

<sup>36</sup>. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 31.

<sup>37</sup>. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 35.

<sup>38</sup>. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 42.

que se instala la escritura de cada uno de ellos<sup>39</sup>), establecemos una comparación entre los esquemas que sintetizan sus respectivas poéticas, llama la atención la coincidencia en una cuestión que me parece sustancial en la definición de cualquier poética: me refiero al punto segundo. Ninguna de las dos poéticas se instala en la ingenuidad de poner en relación el discurso poético con la realidad<sup>40</sup>. Ambas inciden en el carácter artificioso del poema, lo que de hecho supone la interposición de un “simulacro” (más o menos verosímil) entre palabra y cosa. También coinciden, sustancialmente (pero con muchos matices diferenciales profundamente significativos), en los puntos primero y tercero.

Se observará, sin embargo, que en los puntos cuarto y quinto se establece un espacio de confrontación. Efectivamente, para Miguel Casado lo que distingue a la palabra poética de la que no lo es reside en la capacidad de la primera para hacer surgir del texto “un escritor, esto es, un lenguaje-mundo identificable”<sup>41</sup>. En la poética de Luis García Montero, lo hemos visto, el poeta baja a la calle en busca del lector, y sus poemas pretenden ser “evidente y fieles, como hermosos actos de complicidad”<sup>42</sup>: el verbo se hace carne o, mejor, teatral simulacro de carne, en el que el lector pueda reconocerse, lo que implica un compromiso que, no ignora la reflexión sobre la palabra, pero que pretende ir más allá del texto, hasta integra en él “una conciencia de responsabilidad social”<sup>43</sup>. Por el contrario, en la poética de Miguel Casado, el verbo lo ocupa todo. No hay nada fuera del verbo, ni autor, ni mensaje, ni lector: el sujeto (autor-lector) es un vacío o, mejor, una instancia de la textualidad que “se aparece” en la diferencia. El texto, y el lenguaje sobre el que el texto erige su “diferencia”, es el verdadero (si no único) escenario, en el que se plantea y se resuelve el compromiso del poeta con su trabajo.

Estos dos puntos de fricción no son irrelevantes. Por el contrario, ellos ponen en evidencia dos maneras radicalmente diferentes de entender la poesía y el papel de la poesía en el momento histórico de nuestro presente; dos maneras, sobre las que todavía quiero proponer una reflexión. Aunque el ensayo de Miguel Casado insiste, con reiteración incluso, en clarificar la terminología (lo que él entiende, por ejemplo, por tradición, por originalidad, por romanticismo, por vanguardia, etc.), el desencuentro con la poética de la experiencia (de la que explícitamente se “diferencia”) no radica en el uso de convenciones semánticas distintas, sino que es mucho más profunda.

---

<sup>39</sup> . Me limito a leer en clave de “reflexión poética” los ensayos de Luis García Montero y Miguel Casado, con todas las limitaciones que esto supone. Para una más completa y compleja estructuración de la “poética de la experiencia” en marco de la poesía de los 80, remito al esquema elaborado por Jaime Siles (“Dinámica poética de la última década”, *Revista de Occidente*, 122-123, 1991) y que se ofrece en J. L. García Martín, *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La veleta, 1996, pp.24 y ss. A su vez, para una lectura, quizás más abarcante, del complejo mental en el que se halla instalada la “poesía de la diferencia”, remito al desquiciado (conceptual e históricamente) manual impreso bajo el nombre de *Canon heterodoxo*, a cargo de Antonio Enrique, ISBN 84-8151-323-7 (así es como el autor cita, en aras a la mercadotecnia que dice aborrecer, los libros de los amigos y los de aquellos en los que cree percibir sintonía con su propia escritura). Allí, el lector que llegue a las páginas finales encontrará las señas de identidad de una serie de poéticas con las que frecuentemente se ha relacionado la obra de M. Casado. Creo que libros como este, por su desquiciamiento teórico y crítico, hacen poco bien a la poética que explícitamente defienden..

<sup>40</sup> . En la teoría de Charles Peirce, el sentido de un símbolo está en su traducción en otro símbolo, en una serie de autoreferencias en la que lo real siempre queda desplazado.

<sup>41</sup> . “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 41.

<sup>42</sup> . *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación de Granada, 1993, 185.

<sup>43</sup> . “Mi preocupación al escribir literatura [se concreta] no sólo en el sentido de que tenga valor estético lo que hago, sino en el deseo de que producir una literatura determinada signifique la defensa de una consideración determinada de la literatura en la realidad” (Cfr. Luis García Montero, “La literatura y sus incertidumbres”, en *Aguas territoriales*, op. cit., pp. 64).



El rechazo de las vanguardias, en el ensayo de Luis García Montero, se asienta en criterios extra-estéticos, en una exigencia ética; siente el granadino que, en el presente, el poeta tiene el deber, ante los lectores, de conquistar un lenguaje sobre el que construir, colectivamente, una nueva sentimentalidad, un lugar de encuentro – necesariamente cordial, en el sentido machadiano del término- al que regresar después de todas las aventuras irracionalistas propiciadas por la vanguardia: “Confieso que hay también un claro componente ideológico en mis preferencias por el realismo, ya que me preocupa que las contradicciones planteadas en la razón moderna puedan solucionarse con una vuelta al irracionalismo”<sup>44</sup>. La solución, pasa necesariamente por *una lectura ilustrada del romanticismo*. El irracionalismo (de raíz romántica) se halla instalado en el corazón mismo de la propuesta estética de las vanguardias, pero el irracionalismo es también una realidad que, ciertamente, en nuestro presente se ha instalado en el corazón mismo de la vida cotidiana<sup>45</sup>.

Miguel Casado, por su parte reivindica el espíritu de la vanguardia, en tanto en cuanto entiende que la propuesta estética de las vanguardias garantiza esa “discontinuidad” (respecto a la serie ininterrumpida que es la literatura) en la que la palabra hace posible la epifanía de “un escritor, esto es, un lenguaje-mundo identificable”. A pesar de la reconciliación dialéctica de romanticismo e ilustración que nos propone Casado (la cita de Kant es muy elocuente al respecto), la síntesis final en que deriva su argumentación resulta inequívocamente “romántica”: “Los más intensos momentos creativos, los que marcan una *voz*, no se inscriben en la combinatoria de la tradición, sino que miran hacia fuera: a ese exterior irreductible que aún puede llamarse *naturaleza*”<sup>46</sup>. Románticas son también su concepción de la palabra (la poesía es “hablar contra las palabras”, ha escrito Casado<sup>47</sup>) y las raíces que subyacen

---

<sup>44</sup> . “Una musa...”, p. 71. Desde luego, la reivindicación del racionalismo, por parte de Luis García Montero, no se basa ni en la nostalgia, ni en la ingenuidad, ni en la arqueología. Apoyándose en Javier Muguerza (*Desde la perplejidad*, Madrid, Fondo de cultura Económica, 1990), García Montero constata las insuficiencias del proyecto ilustrado, sus “lagunas ecológicas y morales”, lo cual no justifica la renuncia a la razón como camino de construcción del futuro, pues “si nos entregásemos en los tiempos que corren al irracionalismo... , la renuncia a la fuerza de la razón o su desarme [...] no equivaldría sino al sometimiento a la razón de la fuerza que nos acecha por doquier” (Cfr. , “La literatura y sus incertidumbres”, pp. 65-66)

<sup>45</sup> . María Zambrano, muy leída por un sector determinado de los poetas a que nos estamos refiriendo, no es ajena a esta concepción irracionalista de la poesía: “El logos, -palabra y razón- se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional. Es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que hombre; alguien viene a habitar su cuerpo; alguien posee su mente y mueve su lengua; alguien le tiraniza. En la embriaguez el hombre duerme, ha cesado perezosamente en su desvelo y ya no se afana en su esperanza racional. No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente, el infierno... Y esto persigue la poesía: compartir el sueño, hacer la inocencia primera comunicable; compartir la soledad, deshaciendo la vida, recorriendo el tiempo en sentido inverso, deshaciendo los pasos; desviviéndose. El filósofo vive hacia delante, alejándose del origen, buscándose así mismo en la soledad, aislándose y alejándose de los hombres. El poeta se desvive, alejándose de su posible sí mismo, por amor al origen”. Cfr. *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económico, 1996, p.33. Véase lo que escribe Thomas McEvilley, en “Arte en la oscuridad” (en *Culturas del Apocalipsis*, ed. Adam Parfrey, Madrid, Valdemar, 2002, pp. ), respecto a muchas de las manifestaciones del arte moderno insitas en este irracionalismo. Para él, estas manifestaciones sólo es posible interpretarlas como un retorno a un momento anterior al de esa fractura que con relación al mundo natural (lo oscuro, lo primitivo, lo originario, lo salvaje, etc.) se produce con la conquista de la razón.

<sup>46</sup> . “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 39.

<sup>47</sup> . “Después del Surrealismo”, *El signo del gorrión*, \*\*\*

al “dictado preciso de la mirada”, marbete con el que Antonio Ortega ha puesto nombre al núcleo esencial de la poética de Casado. En esencia, este “dictado de la mirada” se explica desde la cita de Sklovski que el propio Casado trae a colación en su ensayo<sup>48</sup>: “para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte”, lo que de hecho significa, para que todos nos entendamos, la llamada a la devolución del lenguaje a su origen, a un momento todavía no contaminado por la carga simbólica de la ideología; un momento en el que el lenguaje todavía no había perdido su primigenia fuerza creadora<sup>49</sup>.

En última instancia, en el diálogo entre García Montero y Casado que los ensayos que analizo establecen, lo que dilucida es la preeminencia de una escritura en la que el poeta sea el poseedor de la palabra o una escritura en la que la palabra —en última instancia—posea al poeta. Planteado en estos términos, el diálogo-desencuentro entre Casado y García Montero nos conduce de lleno al centro mismo del *bing-bang* en el que se gesta la totalidad de la cultura y del pensamiento del siglo XX<sup>50</sup>, que puede describirse como un siglo en el que el racionalismo estalla en pedazos ante la violenta irrupción de una lectura romántica de la historia cuyo objeto no es otro que el de dar protagonismo a las fuerzas misteriosas, telúricas, irracionales, que, por encima (o por debajo) de la voluntad humana, constituirían el auténtico motor de la realidad. Nietzsche, con la pretensión de recuperar el originario “equilibrio” entre lo apolíneo y lo

---

<sup>48</sup>. La cita de Sklovski procede de “El arte como artificio”, en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970. Pero la teoría de la percepción que da acogida a la poética de Miguel Casado guarda estrecha relación con lo expresado por Gary Snyder en su ensayo “El lenguaje avanza en dos direcciones”, cuando éste último afirma cómo, aunque el lenguaje es un mediador que crea toda una barrera simbólica entre nosotros y la realidad, en otra dirección, la de la poesía, el lenguaje es capaz de retornar a su primigenia y originaria fuerza creadora, convirtiendo la razón “construida” en “mente salvaje”, liberadora de todo “lo maravilloso” que la sociedad aprisiona en la “ideología herméticamente sellada de la cultura”. Entonces, el lenguaje nos “remonta de nuevo a una experiencia directa y desmediatizada”, en la que es posible “ver con el lenguaje, ser libres con él”, porque el lenguaje, hecho poesía, actúa, no ya como escisión y mediación, sino como auténtica experiencia, que deja “entrever conexiones ignoradas, resonancias, fuerzas, sombras, el envés de la trama”. Cfr. Gary Snyder, “El lenguaje avanza en dos direcciones”, en *La mente salvaje*, Madrid, Árdora ed., 2000. En esta dirección “liberadora”, un poema de O. Paz podría servirnos de ejemplo de una forma de “percepción” próxima a la perseguida por Casado: “para aprender a mirar y para que las cosas nos miren y entren y salgan por nuestras miradas, / abecedarios vivientes que echan raíces, suben, florecen, estallan, vuelan, se disipan, caen. / Las miradas son semillas, mirar es sembrar. Miró trabaja como un jardinero” (*Obra poética (1935-1998)*, Barcelona, Seix-Barral, 1990, p. 734).

<sup>49</sup>. La poética de M. Casado se ha situado, según el momento y según el crítico, en los límites de la llamada poética del silencio o en los de la llamada poética de la diferencia. Convendría precisar que “ambas”, en Derrida (por ejemplo), son una misma cosa. Sin embargo, aplicadas a nuestras letras recientes, se ha necesitado establecer diferencias entre ellas, porque, fruto en muchos casos de malas lecturas de formulaciones teóricas ciertamente complejas, sobre ambas etiquetas se ha proyectado contenidos espurios a gusto del consumidor, entre los que destacan la ecuación que identifica el silencio textual con el silencio místico y que contamina, sacralizándola y convirtiéndola en una especie de vivencia religiosa, la “experiencia poética”. Lo mismo ocurre con el concepto de “diferencia”, usado a conveniencia, unas veces en la línea de Barthes y otras, en la de Derrida. Sobre estas confusiones se construyen muchos de los arbitrarios y delirantes ataques contra la “poesía de la experiencia”. Así, la determinación de cómo debe ser el lenguaje de la poesía en autores como Antonio Enrique: “Pero conocer implica asimismo un estado de conciencia; a este estado de conciencia se le viene llamando estética desde hace siglo. Es un estado de conciencia que *repele del (sic) uso común del lenguaje, porque imposibilita u obstruye el conocimiento trascendente*” (el subrayado es mío) (Cfr. *Canon heterodoxo*, ISBN 84-95007-87-8, p. 340).

<sup>50</sup>. Y también de la historia. A esta cultura y a este pensamiento habría que pedirles responsabilidades de la instalación de la irracionalidad como motor de la historia del XX.

dionisiaco, entre el orden y el caos, tuvo mucho que ver con esta historia<sup>51</sup>. Como tuvo que ver Karl Marx, cuando, al reivindicar lo irracional-material como verdadero motor del mundo, dinamita la superestructura ideológica (la axiología moral, religiosa o estética, en que se escudan los intereses de la minoría dominante), para proponer, frente a la razón abstracta y supuestamente eterna, una interpretación histórica basada en la realidad concreta y material<sup>52</sup>. Junto a los dos citados, Sigmund Freud se encarga de mostrar que nuestra vida, lejos de estar gobernada por la razón, navega al socaire de nuestros miedos, de nuestros complejos, de los deseos reprimidos, de los sueños<sup>53</sup>. Sobre la base de estos pensadores, a los que con expresión feliz, Ricoeur denominó "los tres maestros de la sospecha"<sup>54</sup>, en el siglo XX se instala una poderosa llamada a la irracionalidad, que lo recorre por completo. *El pensamiento salvaje*, de Lévi Strauss, resulta indicativo de lo que pretendo decir<sup>55</sup>. En arte, se empieza por dar primacía estética a la intuición (simbolismo), y luego, se profundiza en la brecha irracionalista, desarrollando toda una retórica (vanguardista), argumentando que se trata de desmontar el poder coercitivo de la lengua sobre el habla y, consecuentemente, sobre el libre fluir del pensamiento. El neokantiano Cassirer pone el acento en la función simbólica de lo literario, entendiendo esta función como una perturbadora forma de mediación entre la conciencia y todos los universos de percepción y de discurso (la poética del silencio, con Steiner<sup>56</sup> al frente, se articula sobre estas bases). Y, por último, desde la teoría de la deconstrucción se pone en marcha una operación de "limpieza" que tiene la finalidad de arrumbar todos los fetiches generados por la superestructura ideológica.

Bajo diferentes formas de manifestarse, el irracionalismo ha sido la corriente ideológica dominante en todo el siglo XX, desde la política al arte, pasando por la filosofía y la lingüística. Y el caso del marxismo es buen ejemplo de ello: lo impregnó todo (la filosofía de la historia, la teología, el derecho, la economía, el arte) y, teniendo por meta hacer añicos las superestructuras ideológicas que controlaban la sociedad, acabó convertido en superestructura ideológica opresora. Pero lo mismo ocurre con la doctrina de Freud: enseguida deja de ser una interesante teoría psiquiátrica, para convertirse en método de interpretación, adaptable al análisis de cualquier parcela de la realidad y de cualquier manifestación humana, para explicar la cual ya no serviría ninguna teoría, puesto que todo tiene una explicación subconsciente, a la que el pensamiento racional no tiene acceso. Algo parecido ocurre con la lingüística estructuralista y posestructuralista: el comodín de las "estructuras profundas" anula cualquier pretensión de lectura, ya que la estructura profunda siempre nos proyectará en una especie "mise en abime", sima en la que palabras se diluyen en la nada, anulando el sentido para abrirse a todos los sentidos posibles. "Todo lo sólido se desvanece en el aire", había profetizado, desde el siglo XIX, K. Marx.

La falta de sincronización de la historia española con la historia de occidente determinó que aquí casi todo llegase tarde y en versiones adaptadas. El modernismo

---

<sup>51</sup>. Nietzsche, F., *El ocaso de los ídolos*, Madrid, M.E. Editores, 1993; *Más allá del Bien y del Mal*, Madrid, M.E. Editores, 1993; y, sobre todo, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; H. Vaihinger, *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 1994.

<sup>52</sup>. L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo Veintiuno, 1970; y L. Althusser y E. Balibar, *Para leer El Capital*, México, Siglo Veintiuno, 1978.

<sup>53</sup>. S. Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1996; *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1985; y *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>54</sup>. P. Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo Veintiuno, 1975.

<sup>55</sup>. En efecto, en el concepto de *pensamiento salvaje*, Levi Strauss (*El pensamiento salvaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964) identifica "el pensamiento salvaje" con lo poético, que, frente al pensamiento civilizado, se define en sus contradicciones asumidas y en su "extensión indefinida".

<sup>56</sup>. "El silencio y el poeta", en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, 63-85.

significó un poner en hora los relojes y las vanguardias supusieron, ciertamente, un momento de sintonía raro en nuestra historia. Sin embargo, los traumas de la guerra civil y las urgencias derivadas de ese trauma, frustraron su normal desarrollo. Las vanguardias de posguerra nunca llegaron a emerger, soterradas bajo un pensamiento oficialista en el que dominaban otros intereses. La normalización realmente no se produjo en nuestras letras hasta la irrupción en ellas de autores como Juan Goytisolo, en el terreno de la novela, y J. M. Ullán (en paralelo a Leopoldo María Panero), en el de la poesía. La obra de ambos sí que supuso, de verdad, una discontinuidad en lo que, con permiso de M. Casado, llamaré “tradición”, entendiendo por tal la serie completa de obras literarias nacidas en la confianza –más o menos ingenuamente asumida-- de que el lengua remite a algo fuera del texto y está constituida como sistema de comunicación.

La poética del salmantino J. M. Ullán posee una gran relevancia en sí misma, pero además tiene, como digo, una significación histórica, por la radical apuesta que lleva a cabo su escritura. En ella cobran verdadero relieve algunos de los planteamientos que hemos visto hasta aquí. Desde los primeros libros de J. M. Ullán se produce eso que Miguel Casado, con acierto, ha llamado la “deconstrucción de la subjetividad”<sup>57</sup>. En efecto, en *Maniluvios*, se cierra el libro con esta declaración: “Las manos borran la prehistoria. El maniluvio mina las líneas de la usanza. Retablo sin autor. No anónimo. Sólo el actor”. *Maniluvios* es sólo el punto de partida. Las obras posteriores profundizarán todavía más la brecha abierta en esa instancia de la enunciación poética que es el sujeto enunciante<sup>58</sup>. El yo poético es sustituido, en la creación del poema, por la objetividad del azar: “todo es azar el papel / y la herida que lo habi/ta”, dice Ullán; y en otro lugar: “que el capricho /venza / sobre las causas”. Convertidos el azar y el capricho en responsables últimos de la textualidad del poema, la escritura –dejando de ser *creación*-- se produce como “hallazgo”, para venir a ser *poesía encontrada*, según anota puntualmente Casado en su edición del poeta salmantino<sup>59</sup>.

Me interesa mucho una formulación como la que se acaba de enunciar, que se sustenta en importantes conceptos elaborados por la lingüística posestructuralista y que da lugar a libros como *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, o como *Alarma*. En ambos la página en blanco, que va a dar acogida al poema, recibe la visita de uno o de varios textos ajenos (no necesariamente poéticos) y el trabajo de la mano del poeta se encarga de mezclar, montar, superponer o tachar, dejando que –controladamente—el azar haga emerger el poema. No autor. Actor. El poema ya no es fruto de la inspiración, sino del “collage”, del montaje<sup>60</sup>. Se cumplía, así, la profecía de

---

<sup>57</sup>. Diversos historiadores documentan a final de los 70 y principios de los 80, una recuperación del yo. Por ejemplo, Miguel d’Ors habla de una evolución de los novísimos, que se manifestaría en la moderación, con el tiempo, de “el esteticismo, el formalismo, el hermetismo, el culturalismo, el irracionalismo y el experimentalismo de sus comienzos”, lo que concretaría en “una recuperación del yo, los materiales autobiográficos, los sentimietos y los ‘temas eternos’”. Cfr. *En busca del público perdido*, Granada, Impredisur, 1994, p. 11. El extremo, por algunos de estos historiadores de la poesía, se hallaría en “Poesía soy yo”, de Luis García Montero (Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.) Pero, ironías al margen, la recuperación del yo en la superficie del poema no debe engañar a nadie. Véase, al respecto, “De la poesía como género de ficción”, en *Aguas territoriales*, op. cit., 13 y ss.

<sup>58</sup>. Excelente escenario para analizar en la textualidad de la novela el problema de la “deconstrucción” del sujeto, del lector y de la historia, sugiero la lectura de *Si una noche un viajero*, de Italo Calvino.

<sup>59</sup>. José Miguel Ullán, *Ardicia*, ed. cit.

<sup>60</sup>. Destrucción de códigos poéticos como el metro, la estrofa, el cómputo silábico, etc.; aprovechamiento de los espacios en blanco con intención de convertirlos en nuevas formas de signo no-verbal; recurso a estructuras enumerativas, con la voluntad de imponer sobre el sentido ordenado, el caos; el fragmentarismo, en un nivel textual, pero también, y sobre todo, en un nivel sintáctico; extrañamientos léxicos (coloquialismos como disonancias en contextos cultos); pluralidad de registros verbales; juegos

O. Paz quien, ya en 1967, había escrito: “Las obras del tiempo que nace no estarán regidas por la idea de sucesión lineal, sino por la combinación, conjunción, dispersión y reunión de lenguajes, espacios y tiempos”<sup>61</sup>.

En sí misma no me interesa mucho la nueva “retórica del artífice” con que José Miguel Ullán pretende contestar a la “retórica de autor”, propia de la poesía tradicional<sup>62</sup>. En definitiva se trata sólo de la puesta en funcionamiento de unos cuantos mecanismos fácilmente reductibles –igual los del actor que los del autor— en términos de retórica. En sí mismos, ni siquiera son mecanismos novedosos, ya que por lo menos se encuentran perfectamente definidos en casi todas las poéticas barrocas, con graciosos nombres de época como “poemas cuadrados”, laberintos, poemas centáuricos, lipogramas, criptogramas, tautogramas, pentacrósticos, etc.<sup>63</sup>. Luego, todos ellos, el lector puede encontrarlos, perfectamente definidos en su funcionalidad textual, en las vanguardias artísticas. Sin embargo, que nadie entienda en lo que acabo de decir sombra alguna de descalificación por el trabajo literario de Ullán. Su obra, al margen de su retórica, sí me interesa. Y me interesa, mucho más que por la recuperación del espíritu lúdico de la vanguardia, por la voluntad de hacer de su escritura el escenario de la deconstrucción de la totalidad de lenguajes que el mundo produce<sup>64</sup>. Entre otras cosas, me interesa la capacidad de su obra para dar aliento, sacar de la hojarasca historiográfica, e integrar en un primer plano de su experimentación muchas de las corrientes marginadas de la poesía de posguerra: el postismo, la poesía visual, el concretismo... Es decir, me interesa su obra por la capacidad de la misma para convocar un conjunto de escenarios, diferentes todos ellos, en los que (no siempre desde el irracionalismo), a lo largo del siglo XX, se estaba produciendo una importante experimentación sobre los límites de la palabra (a veces reducida a su materialidad fonética), poniéndola a dialogar con la imagen, con los ideogramas, con otros textos, etc., en un intento de crear brechas (“espacios intersticiales”, dirá Valente) y abrir gritas en el discurso, para que allí sea audible el silencio, lo que la palabra no dice.

He hablado de experimentación y, ciertamente, hay mucha experimentación en la escritura de Ullán, pero, dado que sobre el término *experimentalismo* se han proyectado connotaciones peyorativas, quiero decir que estoy muy lejos de confundir experimentación con frivolidad o banalidad. En Ullán, hay una manifiesta voluntad de subvertir, de pervertir, de deconstruir, todos los lenguajes que circulan en la sociedad, convencido –con razón— de que los lenguajes se nos imponen no solo como vehículos de comunicación y de representación, sino también –y sobre todo-- como mundo

---

de palabras basados en la pura musicalidad; fórmulas para quebrar el principio de identidad de las cosas, etc.

<sup>61</sup>. *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p. 24.

<sup>62</sup>. Para un análisis de la retórica que subyace a la poética del silencio, véase el espléndido estudio de Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio* ( Zaragoza, Anejos de Tropelías, 1998), un estudio en el que historia, teoría y análisis de los textos se conjugan para trazar, con ejemplos singulares, el panorama general de lo que la “poética del silencio” ha dado de sí hasta el presente. Véase también Ana Gómez Torres, *La retórica de la nada: en torno a la poética de las vanguardias*, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998.

<sup>63</sup>. Véase al respecto Rafael de Cózar, *Poesía e imagen*, Sevilla, El carro de la nieve, 1991.

<sup>64</sup>. Véase lo que, con gran proximidad conceptual con lo que estamos comentando, escribe Juan Goytisolo en Plaza Xemáa-el Fná, en *Makbara*: “lectura en palimpsesto: caligrafía que diariamente se borra y retraza en el decurso de los años: precaria combinación de signos de mensaje incierto: infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío: negrura, oquedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco. .. liberación del discurso, de todos los discursos opuestos a la normalidad: abolición del silencio implacable infligido por leyes, supersticiones, costumbres... habla suelta, arrancada de la boca con violencia, como quien se saca una culebra, tenazmente adherida a las vísceras...”

convertido en códigos<sup>65</sup>. Su obra conjura tal imposición transformándola en ruido, pero abriéndola a cualquier lectura, a la totalidad de las lecturas posibles. Este es un impulso que estaba presente ya en las vanguardias históricas, pero que es a finales del siglo XX cuando se convierte en norte de muchas de las estéticas posmodernas.

En este sentido, se me permitirá señalar cómo los *juegos* poéticos de Ullán se alimentan, y fundamentan, en la moderna filosofía del lenguaje y de la lingüística reciente. De Barthes procede su afirmación de que “El arte, finalmente, a lo mejor es sólo eso: el rechazo subversivo, el enarbolamiento de lo estéril ante la fiebre constructora de las ideologías”<sup>66</sup>. En esta clave pueden leerse textos como *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. De la línea que une a Derrida con Heidegger, proceden muchas otras propuestas. De Heidegger, y de su crítica a la secular concepción del ser como *presencia*, derivan conceptos como el del “no-origen del lenguaje”, o como el de “diferencia originaria”; y, sobre todo, deriva una propuesta de lectura del texto en la que lo perseguido no es lo que el texto dice, sino lo que no dice. En esta clave puede leerse, por ejemplo *Alarma*. De Foucault procede la *mirada de reojo* cuyo objeto es el de “ver” la carencia de ser que constituye la realidad<sup>67</sup>. En esta clave, se sitúa la reivindicación del tacto en *Maniluvios*. Derrida, finalmente, pone el penúltimo broche a este pensamiento, con el concepto de *diferencia*, sobre el que elabora su “teoría de los juegos”, cuyo objetivo sería iluminar lo que *podría* suceder allí donde sólo habita el vacío, el silencio<sup>68</sup>. A esta clave, remite un libro como *Frases*. Totalmente descontextualizado, el poema se dice a sí mismo como pregunta que no se pueden contestar (Derrida), porque “no se trata de hallar si no de perderse”.

En la edición que Miguel Casado ha hecho de la poesía de Ullán, queda bien claro cómo la escritura de Ullán multiplica los recursos para subrayar la intransitividad del texto, hasta el punto de objetualizar la página del libro hasta convertirla –afirma Casado– en una especie de lienzo. Sin embargo, yo iría aún más lejos. Ese lienzo que es la escritura de Ullán nos expulsa del texto y nos invita a interrogar sus márgenes. El texto se fragmenta rompiendo cualquier globalidad significativa<sup>69</sup>, la sintaxis se descoyunta y la palabra queda desposeída de su capacidad referencial<sup>70</sup>, potenciando el

---

<sup>65</sup>. Ahora me interesa volver a atrás para anotar cómo el impulso “destructor”, que ciertamente anima el trabajo de Ullán, se equilibra con un impulso “constructor”, que merece la pena que atendamos, aunque sólo sea de pasada. En esa “combinación, conjunción, dispersión y reunión de lenguajes, espacios y tiempos” que el texto de Ullán convoca, se hace justicia a toda una serie de corrientes que, marginales al “canon”, habían ido quedando silenciadas, veladas, ninguneadas. La obra de Ullán ciertamente refleja, como pocas, la pluralidad de corrientes estéticas que recorren nuestro presente y que, desde luego, no se agotan ni en la “otra sentimentalidad”, ni en las apuestas alternativas de, por ejemplo, Casado o Sánchez Robayna.

<sup>66</sup>. En 1972 Ullán en la revista *Triunfo*. A todo esto habría que decir que la crítica de la cultura, una vez producida, automáticamente se convierte ella misma en cultura. El marxismo puede, de nuevo, servirnos de ejemplo.

<sup>67</sup>. M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997; y *Nietzsche, Marx, Freud*, Anagrama, Barcelona, 1970.

<sup>68</sup>. J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

<sup>69</sup>. Sobre el fragmento en la estética moderna, escribió Barthes: “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro ¿qué?” (Cfr. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona Kairós, 1978).

<sup>70</sup>. \*\*\*\*\*En la metáfora está presente la contradicción, la existencia simultánea de los opuestos de Heráclito, que en lugar de ser un obstáculo para la integración se pone a su servicio. Hay una sustitución ambigua de significados, que deviene de la lógica simbólica con que opera el inconsciente: “las figuras son el lenguaje de la pasión” (Cfr. BARTHES, Roland: *La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1.974), de tal manera que la “exclamación” se corresponde con la afasia emotiva; la “elipsis” con la censura de lo incómodo para los sentimientos, por ejemplo. “A partir

valor de la escritura, como espacio de deconstrucción de las presencias del texto<sup>71</sup>. El significado del texto queda desplazado por el sentido estético, que resulta de la presencia-ausencia, en simultaneidad, de múltiples lenguajes, códigos, y escrituras (palabras, índices, iconos, simulacros de escrituras orientales, imágenes, etc.)<sup>72</sup> El sentido se dispersa, obligando al lector incluso a variar la manera de leer el texto, que ya no podrá ser lineal, ni horizontal. Y, por lo que a la interpretación de esta escritura se refiere, dispersado el sentido, al lector sólo le resta, como decía Miguel Casado, en la cita que me ha servido para dar forma al punto último de su poética, “detectar ese punto en que su texto se hace discontinuo con la cadena de la tradición”<sup>73</sup>. O, dicho en el lenguaje de la deconstrucción: al lector le corresponde buscar la diferencia en el texto, lo no-dicho, ese no-dicho al que conjura el texto y que, en virtud de la teoría probabilista derridiana, quizás el azar consiga alumbrar<sup>74</sup>. La advertencia, humorística, que en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, Mark Twain pone en boca del jefe de intendencia, debería grabarse al frente de todos sus libros de Ullán: “Las personas que intenten encontrar un motivo en esta narración serán procesadas; las que intenten encontrarle una moraleja serán desterradas; las que intenten descubrirle una trama serán fusiladas”.

Llegados a este punto, voy a volver casi al principio de la historia que les he contado. Consciente del irracionalismo sobre el que se sustentan las vanguardias históricas, con su socarrona ironía A. Machado se inventa, atribuyéndole el invento a Jorge Meneses, una máquina de trovar, que después de todo lo dicho, se me aparece como una bella ironía del azar. En efecto, en la máquina de trovar de Jorge Meneses se reúnen, por lo menos, tres de los ejes de la poesía de Ullán: la conversión del autor en actor, la deconstrucción del subjetivismo y el golpe de dados del azar. Jugando a los juegos deconstruccionistas, se podría decir -¡gran ironía!--que en el invento machadiano la tradición deconstruye al deconstruccionismo. Machado al describir el funcionamiento de su “máquina de trovar” demuestra conocer muy bien el lugar sin salida en el que la modernidad ha colocado a la lírica: “pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar

---

de esto comprendemos mejor como lo figurado puede ser un lenguaje a la vez *natural* y *segundo*; es natural porque las pasiones están en la naturaleza; es secundario porque la moral exige que estas mismas pasiones, aunque “*naturales*”, sean distanciadas, ubicadas en la región de la *Culpa*” (*La antigua retórica...*, op. cit.). Se trata de una concepción sicologista que concibe el inconsciente como depósito de los materiales reprimidos.

<sup>71</sup>. La referencialidad o no referencialidad del lenguaje poético se ha constituido en el centro de todas las poéticas posmodernas. Conceptos (en los que no puedo detenerme ahora) como inferencia, sentido y significado, tal y como se establecen en las reflexiones de Frege, Russell o Searle, resultan fundamentales para situar la cuestión. Véanse al respecto los trabajos de estos autores en Th. M. Simpson, *Semántica filosófica: problemas y discusiones*. Buenos Aires, 1973; también L. Valdes Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 1995.

<sup>72</sup>. F. Rodríguez de la Flor, sitúa históricamente, la evolución de la poesía hacia el no-sentido: “Es la ciencia del número (sus concepciones, sus métodos, sus nombres y sus producciones especulativas) lo que está ahora en el centro vertebral del proceso humano de civilización y esa centralidad del lenguaje formal científico expulsa hacia la periferia y el silencio del discurso poético, y además le arrebató inexorablemente su sentido, la sustancia metafísica que da sentido a su ser” Cfr. “De la retórica del silencio a la poética del vacío”, *Hora de poesía*, 100 (1996), pp. 170.

<sup>73</sup>. “Notas para una crítica de la tradición”, art. cit. p. 42.

<sup>74</sup>. Por cierto, el papel del azar en la poesía encontrada, de Ullán, así como en la obra de algunos de sus emuladores, bien podría interpretarse a la luz de lo que decía Chesterton para definir el mundo contemporáneo: “*está lleno de ideas cristianas que se han vuelto locas*”. En efecto, convendría examinar con detenimiento hasta qué punto el azar o el probabilismo son nombres modernos de lo que, en las concepciones sagradas de la poesía, se llamó musa, inspiración, impulso de fuerzas telúricas ocultas, etc.

su lira y dedicarse a otra cosa”<sup>75</sup>. Esto es lo que dice Jorge Meneses, pero A. Machado, que es quien conduce los hilos, en otro lugar explica alguna de las razones por las que se ha llegado a dicha situación:

Los simbolistas, grandes descubridores en poesía, fueron teorizantes menos que medianos, creían que la lógica era cosa de mercaderes --...-- Por el declive de esta sentencia -...- y de otras análogas, que expresaban verdades a medias, llegaron los epígonos de los simbolistas a intentar la construcción de poemas ayunos de todo elemento conceptual. Se ignoraba o se pretendía ignorar, que un poema es –como un cuadro, una estatua o una catedral-, antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo, y que no sería tal objeto, que carecería en absoluto de existencia, si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico, si careciese de lógica, si no respondiese, de algún modo, a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo. Hasta se sostenía que el poeta aspiraba a ser el único contemplador de su obra...<sup>76</sup>

La palabra de Machado ya no es la nuestra. Cuando él habla de “elemento conceptual”, de “pensar genérico” o de “lógica” no está diciendo que el poema se haga con “ideas”; está diciendo que el poema, para existir, se ha de sustentar, aunque sea minimamente, sobre unas estructuras que garanticen la transitividad del poema, es decir, la comunicación y un cierta referencialidad, en la que lector y autor puedan encontrarse, como demandan Machado y, desde la otra sensibilidad, Luis García Montero. Porque la cuestión que se debate no es tanto la de la legitimidad de una determinada corriente poética. Eso nadie lo discute, nadie podría discutirlo. La cuestión es la de establecer el punto de no retorno, aquel punto en el que la suma de fragmentos y lenguajes que acaba siendo el texto dejan de ser deconstrucción de una ideología para pasar a ser sólo ruido, otra forma, extrema, de alumbrar el silencio. Esa es la cuestión.

A este planteamiento, la poética de Miguel Casado, y mucho más claramente la de Olvido García Valdés, responde y lo hace de manera también bastante radical, en el sentido de que la palabra, incluso desnuda de toda capacidad referencia, se resiste a ser cosificada. La palabra no refiere, pero sigue siendo signo y, como tal, apunta al sentido: es, ella misma, presencia diferida<sup>77</sup>; es afirmación negativa, prueba de lo imposible<sup>78</sup> o, si se quiere formular así, posible generación de una experiencia aplazada. Comentando un poema de Olga Orozco, escribe García Valdés:

Así en un poema dedicado a Luis Cernuda y que titula también “La realidad y el deseo” se afirma inicialmente: ‘La realidad, sí, la realidad, / ese relámpago de lo

---

<sup>75</sup> . “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses”, en Antonio Machado, *Antología de su prosa*. 2. *Literatura y arte*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, 148.

<sup>76</sup> . “Reflexiones sobre la lírica” en *Antología de su prosa...*, 120. Paul Valéry, a pesar de su depuración verbal, sabía que: “para transmitir aquello que reclama ser transmitido y quiere desligarse de ese caos (fondo-inconsciente)” era preciso el recurso a un “sistema unificado del lenguaje”.

<sup>77</sup> . El poema es una cosa, creada y sumada al conjunto de cosas que constituyen lo real; pero además es signo de otra cosa hacia la que apunta y que, desde luego, no está presente.

<sup>78</sup> . En este sentido, la poética de Olvido García Valdés, rinde homenaje a Jose A. Valente: “El poeta -dice Valente- no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador ...” Cfr. “El acto de su expresión es el acto de su conocimiento”, *Las Palabras de la Tribu*, Barcelona, 1994. Ejemplos de esta misma idea podrían rastrearse en la concepción poética de Gamoneda: “No, el problema de la poesía no es un problema de realismo, es un problema de realidad. En la poesía y con la poesía se dicen aquellas cosas que no pueden decirse en el lenguaje exterior a la poesía, la poesía sirve para nombrar lo desconocido, lo que no existía hasta que no está escrito. Porque era lo que no existía y ahora sí, la poesía es lenguaje de creación, y porque era lo desconocido, la poesía es revelación. Y ésta es la única tradición legítima desde hace quinientos años. Lo demás es hacer efusiones sentimentales o simplemente estar conciliándose con las formas dominantes de la escritura en el mercado” (Cfr. “La poesía sirve para nombrar lo desconocido”, en *Lateral*, art. cit.



invisible / que revela en nosotros la soledad de Dios'. Sombra de sombras, la realidad, relámpago de lo invisible, materia en la que percibimos lo otro verdadero, aunque sólo sea como anhelo, nos lleva, sin embargo, a ese escueto y negativo conocimiento: revela en nosotros la soledad de Dios, espejo ciertamente de la despojada precariedad de quien habla"<sup>79</sup>.

Frente la manera tradicional de leer, el texto al que apuntan estas poéticas demandan una lectura diferente: suprimida la referencialidad del texto, éste sólo se le ofrece al lector como experiencia de una realidad establecida como "diferencia"; esto es, como realidad diferente a la de la vida y como realidad diferida (que ambas cosas significa en Derrida el término *différance*). El poema únicamente se hace poema en la experiencia de la lectura (Gadamer), porque la única realidad que denota es la desplegada en el seno de su propia textualidad. Ricoeur lo explica muy bien: al igual que, en la poesía tradicional, la metáfora sólo alcanza sentido cuando el lector, en aras a un significado segundo, renuncia a la referencia literal, el poema también suspende la denotación primera creando, en el texto o fragmento de texto en que se expresa (y sólo en él), su propio universo referencial. Ante el texto, el lector se convierte en espectador de un mundo "diferido en directo"<sup>80</sup>.

A estas alturas de mi intervención debe quedar claro que no he pretendido trazar un panorama general de poéticas castellanas y leonesas que, en los últimos años, han merecido la atención de la crítica. De haber sido ese mi intento, los nombres de Colinas<sup>81</sup>, Gamoneda<sup>82</sup>, Jesús Hilario Tundidor, A. Piedra, o Llamazares<sup>83</sup>, hubieran

---

<sup>79</sup> . "Mundo, experiencia y lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)", *Insula*, 630 (1999), 18.

<sup>80</sup> . Lo que hemos visto hasta aquí en las poéticas de Ullán y Casado, podría quedar perfectamente resumido en la poética del francés Christian Prigent, lo que evidencia la sintonía de la reflexión actual de las poéticas que venimos comentando. Para él la poesía se justifica a partir del "drama del hombre", cuando este descubre que cualquier relación con el mundo que pueda imaginarse está mediatizada por el lenguaje y sus símbolos. Los símbolos nos individualizan y "nos retiran de la familiaridad del mundo". Vivimos atrapados en la malla de las representaciones. En todo caso, la epifanía de lo real sólo tiene lugar en cuando cesa el sentido socializado de la palabra denotativa. Escribir poesía es, entonces, para él una "huida de lo simbólico", un ensayo de romper la distancia con el mundo que han creado los símbolos, en tanto que los lenguajes totalitarios hacen lo contrario: reforzar el contenido simbólico del lenguaje común. Véase AA. VV. *¿Qué puede la poesía?*, Vitoria, Bassarai ed., 2002.

<sup>81</sup> . Cuya poética se inscribiría en el polo opuesto de las distintas poéticas asentadas en el irracionalismo, a las que me vengo refiriendo, en tanto que su poesía nace de la "vida" y a la vida retorna, pero lo hace como "iluminación que la impregna de resonancias culturales, metafísicas, míticas y simbólicas". El silencio y el vacío hacia el que apunta su poesía, en *Tiempo y abismo*, son, en palabras del propio Colinas, "un silencio y un vacío pleno", puesto que poesía preña de "símbolos salvadores y sanadores". Una última cita: "El poema nace y se hace, se nos revela y se construye. De esa específica fusión de extremos nace el milagro del poema. No comprendo a los poetas que escriben cuando quieren. En mi caso necesito ese momento pleno del primer verso que se nos revela, ese verso que, como ya dijo alguien, "nos regalan los dioses". Esta expresión puede parecer utópica, pero en su simbolismo contiene una gran verdad. No somos nadie sin esas primeras palabras que alguien nos "regala". Cfr. Entrevista con Ángeles López, *Filología Hispánica de la Universidad de Deusto*. [www\\*\\*\\*\\*](http://www****).

<sup>82</sup> . Interesantísima su poética, que, en un lenguaje aparentemente tradicional y cotidiano, sintetiza muchas de las cuestiones tratadas en mi texto. En efecto, Gamoneda ha dicho, por ejemplo: "Tiempo y memoria son activos también a la hora de dotar de contenido al poema. Advierto que, en la creación-o en la lectura-del poema, existen siempre, explicitados o no, tiempos de referencia (*tiempos de los que tengo memoria*: memoria de realidad, de experiencia...) y ello me proporciona los «asuntos»; la materia y la articulación intelectual. Pero la memoria es siempre *conciencia de pérdida* (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consunción del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte" (Cfr. Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Hueruga & Fierro, 1997). Su "poesía en la perspectiva de la muerte", bien ejemplificada en libros como *Lápidas*, aún hecho de materiales biográficos arrancados a la memoria, contiene en sí una lectura metapoética muy interesante: la palabra poética es como el nombre inscrito en una lápida: hace presente una ausencia, dice una ausencia. También la conversión de Garcilaso en eje del debate entre estas dos poéticas, lo explica

reclamado una atención singular que, ciertamente, aquí no han recibido. Y lo mismo puede decirse de las singularidades, interesantísimas, que ofrece la poética sobre la que se sustenta la poesía escrita por mujeres<sup>84</sup>. Atender a estas poéticas habría servido, además, para subrayar la irreductible pluralidad a la que me refería al principio de mi intervención. Solo me cabe decir al respecto, que cada una esas poéticas aludidas hubiera reclamado más espacio del que yo ahora disponía. Así, pues, quede la empresa para otra ocasión.

En fin, es ya hora de concluir y quiero hacerlo extrayendo de todo lo dicho una sola conclusión (dejo el resto para a la interpretación del respetable) y planteando una pregunta. La conclusión, primero: en los treinta y pico años que han transcurrido desde la aparición de los *Nueve novísimos*, de Castellet, la reflexión sobre la poesía ha deconstruido, definitivamente, la “berza” y se ha puesto en hora con el reloj de las últimas posiciones de la filosofía del lenguaje y de la semiótica, aunque, después de tantos esfuerzo, y una vez coronada la cima de la posmodernidad, son muchos los retos que, en recién descubierto horizonte, se le ofrecen y a los que tendrá todavía que responder. Entre otros, hay dos que me parecen especialmente relevantes: la transitividad o intransitividad del poema (llámese texto, objeto verbal o lienzo) y la concepción –con todo lo que ello implica–solitaria o solidaria de la escritura. En las respuestas que los poetas logren pergeñar reside el futuro de la palabra poética.

Con esto he anticipado ya la anunciada pregunta, que no es otra que la que Mairena, hace ya muchos años, le planteaba a Meneses: ¿A dónde camina la poesía? En el fondo, tras esta pregunta, late una preocupación –que en el fondo es de índole moral tanto como estética-- por la necesidad (o no) de volver a arraigar la poesía en un público lector<sup>85</sup>. Con mejores dotes de profeta que yo, Fernando Rodríguez de la Flor, planteándose esta misma cuestión, ha escrito no hace mucho en clave apocalíptica que nos recuerda las tesis de Zerzan<sup>86</sup>: “La estetización general de la vida democrática no pasa ya por la palabra, sino por otros potentes códigos semiológicos”, lo que está en

---

muy bien Gamoneda: “La poesía de la experiencia se justifica a sí misma por sus intereses enraizados en lo que llaman la cotidianidad, el realismo, la claridad, la comunicación de aspectos de interés general o social. Eso mismo lo hace muy bien la televisión, porque eso es comunicación informativa, y si lo hacen los medios, ¿qué pinta la poesía ahí? O la poesía es otra cosa o sobra. La poesía, su condición minoritaria, procede de hace quinientos años. Cuando Garcilaso inicia otra tradición, la poesía deja de ser comunicativa. Puede serlo pero ésa no es su función como arte. De Garcilaso se decía ya, aunque parezca imposible, que sus versos eran tan oscuros que había que entrar en ellos con antorchas. Ése es el comienzo de una tradición”. Cfr. A. Gamoneda, “La poesía sirve para nombrar lo desconocido”, entrevista con Santiago Martínez, en *Lateral*, 83 (2001).

<sup>83</sup> . En la órbita del simbolismo finisecular y del pos simbolismo, la poética de Julio Llamazares, en libros como *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), remite a una poesía visionaria, cuyas raíces se hunden en la “tentación perenne del silencio” que puede rastrearse desde Rimbaud hasta Saint John Perse.

<sup>84</sup> . Véase Susana Reisz, “Poéticas femeninas del fin del milenio”, en *Voces sexuadas*, Universitat de Lleida, 1996, pp. 63-88.

<sup>85</sup> . Como punto de partida para una reflexión al respecto, serían perfectas las lúcidas palabras con que Gamoneda plantea el problema: “Quiero decir que los estímulos estéticos han sido secuestrados por el mercado. No olvidemos que un anuncio es una propuesta estética, o un cartel, la música ambiental de un establecimiento también es una propuesta estética no entro en si es buena o mala pero tiene intención estética. Todo eso, que tiene naturalmente un componente económico, es lo que yo pienso que crea una saturación” (Cfr. “La poesía sirve para nombrar lo desconocido”, en *Lateral*, art. cit.

<sup>86</sup> . Escribe Zerzan: “Mientras tanto, desde que Piero Manzoni enlató sus propias heces y las vendió a una galería y Chris Burden se hizo disparar en el brazo y se crucificó a un Volkswagen, vemos en el arte cada vez más parábolas adecuadas de su final” (“Contra el arte”, en *Culturas del Apocalipsis*, Madrid, Valdemar, 2002). No obstante, Zerzan piensa que la desaparición del arte, en tanto en cuanto filtro que nos separa de la vida, sería una conquista. Véase también del mismo autor, *Futuro primitivo*, Numa ed., (2001).

camino de traducirse en “una retirada progresiva de las palabras” y en “una sobre existencia paralela de la imagen... Ese es el riesgo: que la palabra calle tanto que, como escribe Lledó, llegue a aniquilarse”<sup>87</sup>. De la resistencia de los poetas para ganar la calle (en vez de perseguir el polvo de los anaqueles) dependerá su pervivencia como discurso como vivo o como pieza arqueológica. Si la amenaza anunciada por Rodríguez de la Flor se cumpliera, el destino de la palabra poética sería el museo con horario pactado de visitas para buenos degustadores. En este sentido, el gran reto que cualquier poética actual tiene ante sí, puede presentarse de muy diferentes maneras en cada autor, pero en última instancia es el mismo para todos: la necesidad de justificarse (y hacerse necesaria como estética y como ética) en el seno de una sociedad civil, en competencia con otros códigos (la imagen y la música) y en un momento histórico en el que lo verbal está en riesgo de perder su primacía. El futuro... ¿tiene la palabra?

---

<sup>87</sup> . “De la retórica del silencio a la poética del vacío”, *Hora de poesía*, 100 (1996), pp. 171-172.