

## *Y para qué el poeta en tiempos de abundancia*

JAVIER DEL PRADO  
Universidad Complutense de Madrid

### 0. INTRODUCCIÓN

#### 0.1. Situándome

Cuando estoy en el umbral de la penúltima etapa de mi vida, cansado de los juegos administrativos, de los devaneos de la política docente, *recluido en poesía* desde hace ya cerca de 50 años, según la hermosa expresión de Patrice de la Tour du Pin<sup>1</sup>, después de haber traducido toda la obra poética de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud, de Senghor.... después de haber consagrado páginas y páginas a analizar la naturaleza y los mecanismos de la función poética, estudiando a Hugo, a la trinidad simbolista, a Saint-John Perse, a La Tour du Pin, a Bonnefoy, a Juan Ramón, a Antonio Machado, a Aleixandre, a Jaime Siles... con una conciencia rigurosa y delirante de poeta fracasado...y de profesor concienzudo, estimado, sólo me cabe ya, sólo me interesa una pregunta, **sencillísima:**

No se trata de saber por qué he fracasado yo, como poeta —lo cual es irrelevante... y tal vez impertinente preguntármelo—, sino por qué la poesía del último tercio del siglo XX es, a pesar de las estrellas más o menos brillantes que presenta, un auténtico fracaso.

Y cuando digo fracaso, quiero asentar el concepto en su doble vertiente: la inmanente, ligada a la propia naturaleza de la experiencia poética, y la trascendente, ligada a su función social. Respecto del primer aspecto, considero que

---

<sup>1</sup> *Une vie recluse en poésie*, primera edición, Plon, París, 1938. Texto incorporado, luego, al primer volumen de *Une Somme de Poésie*, Gallimard, París, 1946. El texto que he traducido para la revista *Barcarola* se corresponde con la edición definitiva de *Une somme*, Gallimard, París, 1981. Se trata de un texto *castrado* (es expresión del poeta) por los imperativos ontológicos y éticos que rigen la redacción definitiva de la obra del autor, frente a los espejismos estéticos (simbolistas) que dominaban la primera versión.

gran parte de esta poesía actual no ha cumplido la misión que le asignara, en 1885, el poeta Mallarmé<sup>2</sup> (la *explicación órfica de la tierra*) —y para ello la poesía debería haber sido oda o su contrario, que no es la elegía sino el escarnio. En cuanto a su función social, como garante de la naturaleza misteriosa del cosmos y del destino del hombre, considero que casi toda esta poesía le ha dado deliberadamente la espalda al lector común, a la inmensa minoría, convocada por las calles y las plazas recoletas (una minoría que si se la invita es capaz de acceder al espacio de la poesía) y se ha orientado, salvo en momentos puntuales, hacia la mínima minoría vergonzante de los amigos, los invitados de la política cultural o los sectarios poéticos que leen la poesía del otro para desollarlo en sus diarios íntimos...hacia una minoría intelectual de críticos o de falsos alquimistas del lenguaje. La poesía de hoy ha perdido a la inmensa minoría que se allegaba no hace mucho a la *Antología* de Juan Ramón Jiménez, a Lorca, a Neruda, a Blas de Otero... por mencionar algunos de los últimos poetas totales de la poesía española. Y me producen escalofríos, a mí, traductor de la *Herejía en el arte o el arte para todos*, de Mallarmé, me producen pavor, las palabras de Guillermo Carnero comentando en el suplemento de ABC el libro de Luis Antonio de Villena, *Teoría y poetas*: no queremos ser poetas para que nos lean los espectadores (o sus hijos) de programas televisivos como *Tómbola* y otros similares...

Creo, sin embargo, que los dos fracasos (el que viene de la propia configuración de la poesía actual y el que surge de su hipotética recepción) no son ni accidentales ni independientes. Existe entre ellos una relación directa que voy a intentar desentrañar. He creído que acercarme, aunque sólo fuera con titubeos a este problema, tan nombrado, aunque no en exceso, pero escasamente analizado, podía ser mucho más interesante que ojear, rastrear, sacar a la luz y clasificar las diferentes tendencias de la poesía española actual, operación que, de no hacerla desde presupuestos estrictamente críticos (el problema de *la función referencial* y de *la naturaleza autotélica* de la poesía, *la relación de la poeticidad con la narratividad* y *con la discursividad* en el interior del poema, asumiendo o rechazando el concepto de poeticidad pura, la organización del poema y la pervivencia de una poeticidad fonética y prosódica ligada a *la dimensión musical del poema*, etc.)<sup>4</sup> me hubiera llevado de nuevo hacia esa tediosa política de casino que se reparte el pastel de la poesía española: que si los poetas de la experiencia, que si los metafísicos, que si los neosurrealistas...y que si tu vas a esa lectura de versos (en Viena), pues yo no voy—y me quedo tan ancho.

<sup>2</sup> *Autobiografía*, carta a Verlaine —lunes, 16 de noviembre de 1885— «La explicación órfica de la Tierra, único deber del poeta y empeño literario por excelencia; pues el ritmo mismo del libro, impersonal y vivo entonces, incluso en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de ese sueño, también Oda».

<sup>3</sup> Tras Baudelaire, que rechaza la presencia de 'lo didáctico' en el poema (*Vida y obra de Edgar Poe*) y de Mallarmé que no asume la presencia de 'la anécdota' (*Variaciones sobre un tema*). Poeticidad pura instaurada en la poesía española por Juan Ramón, a partir de *Estío*.

<sup>4</sup> Y no descarto este estudio, si el tiempo acompaña.

## 0.1. Poesía en tiempos de carencia y poesía en tiempos de abundancia

Es evidente que, por debajo de estas consideraciones, late el problema que me ha sugerido el título de mi intervención y que Heidegger trata, desde un punto de vista antagónico al mío, en su artículo *¿Y para qué poetas?*, centrado en la doble presencia de Hölderlin y de Rilke. Título que se podría completar, tras leer el trabajo, del modo siguiente, *¿Y para qué poetas en tiempo de penuria?* La penuria de la que habla el filósofo alude a la carencia de Dios en el mundo moderno —materialista y desacralizado; contrariamente, mi abundancia se refiere a la abundancia de bienes materiales—, aunque creo que dichos espacios (bien estar material y penuria espiritual) no son ajenos el uno al otro, a pesar de que el mecanismo psicológico que rigen (penuria *versus* abundancia) sí puedan serlo. Claro está que ni se me pasa por la cabeza que dicha penuria espiritual esté asentada en el corazón de los poetas...

A pesar de los pesares y de los malos agujeros, hoy por hoy estamos en tiempo de abundancia; Occidente vive asentado en tiempos de abundancia.

Incluso de abundancia poética (si miramos cuanto se publica); de ahí que no me interese recalcar la cantidad y la calidad de lo que existe, que es mucha, sino lo que falta; y falta mucho, ya sea porque la poesía de Occidente (y digo Occidente<sup>5</sup>) ha perdido de vista el concepto de poeta total (poeta al servicio de la colectividad al mismo tiempo que al servicio de su propio yo), o porque la sociedad occidental es esclava (y el poeta en su interior) de las condiciones, gustos y aspiraciones de una sociedad que vive (¿por cuántos años?) en tiempo de abundancia.

## 1. LA DISOLUCIÓN DEL ESPACIO POÉTICO

### 1.1. El espejismo español

Que en España se publica mucha poesía es una evidencia, al menos eso es lo que se dice. Parece que el poder y la riqueza de la palabra poética española es superior, por ejemplo, al de Francia (salvo nombres estelares<sup>6</sup>), demasiado aprisionada por una poética de la impotencia, del horror de la página en blanco: poética *minimalista* de la palabra exigua, *du verbe étriqué*, del silencio o de la metapoética, poética que destruye el lenguaje y el poema o porque piensa que las palabras *ya* no valen o porque vive en la convicción de que el lirismo (que es una fe) es *ya* imposible, como son imposibles el método que construía

<sup>5</sup> Lecturas colectivas, fuera de España, en las que han participado poetas de otros espacios culturales (África y Asia) me han confirmado que determinadas estrecheces poéticas que vivimos son, sobre todo, un fenómeno propio del occidente hiperculturizado, más preocupado por el metalenguaje que por el lenguaje.

<sup>6</sup> Pobreza que se hace más evidente si nos atenemos a las publicaciones que pagan el tributo parisino.

el tratado o la historia que daba soporte temporal y lógico a la novela —y a la vida.

El poeta español sigue creyendo, mayoritariamente, en el poder de la palabra y los hay, como Julio Martínez Mesanza<sup>7</sup>, que llegan a extrañarse, siguiendo a Théophile Gautier<sup>8</sup>, de que puedan existir razones para desconfiar del poder de las palabras - si uno las conoce todas. Es, evidentemente, un problema de fe en algún tipo de absoluto: Dios, la Historia, la Sociedad, la Especie Humana<sup>9</sup> ...o, simplemente, en la magia del Signo capaz de desvelarnos o de sugerirnos la cara no material del universo.

Que la poesía española de la Segunda mitad del siglo xx es de una gran calidad lingüística, es decir, verbal, no tengo la menor duda de ello: juega con el verbo de manera no menos inteligente que sus antecesores cercanos y lejanos, barrocos o modernistas): la nómina de los poetas novísimos y sus aledaños está compuesta por malabaristas del verbo; o conceptuales (Carnero, Ullán, Suñén) o pasionales (Martínez Sarrión, Taléns, Villena) o lúdicos (de Cuenca, Juaristi, Benítez Reyes) o son capaces de aunar los juegos verbales de la pasión con los malabarismos lingüísticos de la conciencia más puramente semiótica (Talens).

Frente a esta calidad que asumo como lector y como poeta, pero que no puedo asumir totalmente como crítico e historiador (luego veremos por qué), en los momentos en que sueño, desde mi delirio poético, en convertirme en poeta total (el único capaz de escribir el Libro, colectivo, *doblete del cosmos y de la historia*, según la idea que subyace en la *Autobiografía* de Mallarmé) me gustaría fundir en mi propia poesía, saltándome los tabiques de todas las cuadras, de todas las *bodeguillas* y de las antesalas de los editores:

el intimismo reposado, armónico, aunque quebrado en ritmos y percepciones, de **Luis García Montero**, aunque no crea, de acuerdo con Blanca Andrea, que haya escrito el mejor verso del siglo y que su *musa en vaqueros* puede muy bien reflejar la sociedad en la que vivimos, pero no la que deseo;

el teatro mental y existencial en derrubio, caótico y convulso, de **Martínez Sarrión**, su bronca permanente con la existencia y el verbo;

la ironía doméstica y desgarrada de ese ocasional y malogrado profesor de Filología Francesa, **Aníbal Núñez**;

la capacidad que tiene Suñén para fundir, no para mezclar, lo anecdótico, autobiográfico o no, con la especulación, ontológica o estética, cuando el con-

<sup>7</sup> «Estos versos dejan ver también que me parece inútil que la poesía reflexione sobre sí misma y ponga en duda el lenguaje, instrumento del que no hay ningún motivo para desconfiar» (*Poética*, in *Ultimo tercio de siglo (1968-1998) Antología consultada de la poesía española*; Visor, Madrid, 1998).

<sup>8</sup> «A propósito de diccionarios añadió 'que el escritor que era incapaz de expresar todo, que aquel al que una idea, por muy extraña y sutil que pudiera ser, por muy imprevista que se le presentara, como si cayera cual piedra de la luna, lo sorprendió desprevenido y falto de material para darle un cuerpo, ese escritor no era un escritor» (Ch. Baudelaire: *Théophile Gautier*).

<sup>9</sup> Pero el hombre moderno occidental es tan soberbio en su insularidad egocéntrica que ignora o niega, al negar el poder del lenguaje, la fuerza creadora de las generaciones que lo han precedido.

cepto es arrastrado por una simbología casi irracional, procurando un trabajo extraordinario sobre la palabra; más y mejor en *Por fortunas peores* que en *La prisa*, pues el tono prosaico de este libro no consigue integrar en armonía la mezcla, a modo de collages, de los lenguajes coloquiales empleados;

la vivencia cósmica, material, de suavísimo panteísmo, de **Gimferrer**, apuntándose al ritmo de su verso, heredado del versículo (y tengo que decir que cierta cursilería que presiento en el texto castellano, traducido, no la siento cuando intento leerlo en catalán);

la voluntad trascendente de la metáfora de **Blanca Andreu** y el arabesco sintáctico perfectamente ajustado de su frase: un preciosismo barroco nunca cursí, capaz de hacerme temblar en cada línea, del mismo modo que la voluta de su cigarrillo, al dibujar un arabesco imperceptible por su frente - antaño, cuando fumaba;

la brevedad ajustada, axiomática, de **Julio Martínez Mesanza** y su voluntad de trascender el horizonte del yo, instalándose en el espacio del Hombre, más en *Las Trincheras* que en *Europa*, pues el poema cobra más vuelo y se ensancha, consiguiendo que el vocablo cobre más amplitud, sin traicionar su contención;

las derivas mitológicas de **Antonio Colina**, su afabulación sutil, a veces un poco cansina y cansosa, su tono arcaico y moderno, casi épico, al ritmo de una palabra que integra insospechadas vibraciones cósmicas en la anécdota más anodina;

la ironía, delicada y pandillero, a veces un poco canalla del **Luis Alberto de Cuenca** de «El Chaperó» de «Voy a escribir un libro», en *La caja de plata y Por fuertes y fronteras*, olvidándose casi de sus poemas mitológicos serios de la primera época.

Mezclar todo esto, para aterrizar de vez en cuando, en función de mi barroquismo sempiterno, bajo las columnatas ebrias de concepto y verbo exacto de **Jaime Siles**: el nihilismo de la vacuidad del Ser encarnados en la forma perfecta, escrita con tiralíneas en *Columnae* y *Semáforos semáforos*, no sin dejarme rociar, como involuntariamente, por el maná purísimo de luces a penas encendidas del misticismo oriental de **Clara Janés**, por las luces indirectas de **A. Rossetti**, la fuerza femenina de **Beatriz Hernanz** o por la lluvia herida de **Carmen Díaz Margarit** en su *Perfil de Sirenas*.

Y sé que podía añadir algunos y algunas más, pero me apremia la necesidad de decir las voces que me faltan.

Me gustaría meter en mi voz un eco del cuchillo desgarrador de Quevedo, del derrubio de maldiciones y de escarnios de Víctor Hugo, del fervor insultante de Blas de Otero... (y que no me digan que Campmany y Ussía los suplen<sup>10</sup>). Me faltan... me faltan... los versos del hombre sarcástico y fustigador, del profeta de los castigos... del demiurgo capaz de hacer vibrar, en ritmo de palabras,

<sup>10</sup> Pero acaba de sorprenderme, cuando este texto ya estaba perfilado, la voz de J. Sabina en sus sonetos (Visor, 2001).

las derivas de las constelaciones y los átomos... o del rotor aprisionado en el microcosmos del cigüeñal cuyo mugir me despierta todas la noches... los versos de un nuevo *ángel fieramente humano*.

A pesar de toda esta riqueza, no puedo obviar, por una lado, que considero esta producción incompleta, focalizada, sectorial si se me permite: sólo trata muy pocos temas y, casi todos, pertenecen al mismo sector de la experiencia humana: *este amargo trabajo de ser yo* (¡cómo si no hubiera cosas más importantes y más serias que el yo en la vida!), según la muy certera expresión de **Miguel d'Ors**<sup>11</sup> —aunque ese trabajo uno lo lleve a cabo con su fina ironía de alpinista de las más hondas simas, ya que es un trabajo que nos impone esta época en la que nos ha tocado vivir...

Por otro lado, no puedo olvidar que en España se publica poesía según la red de amistades que se tienen (como casi todos, yo la he publicado así) o según la pertenencia a una *cuadra poética*, y empleo la expresión del capataz de una de las cuadras más prestigiosas, **J. Munárriz**, una tarde en la que le sugerí que me publicara un libro de versos, («Tu ya tienes cuadra que te los publique»; aunque todos sabemos que hay un par de cuadras de excelencia que, si accedes a ellas, te consagran. También sabemos que puedes publicar si ganas algunos premios).

Que ninguna editorial con capacidad económica (olvidada Plaza y Janés) se arriesgue a tener una colección continuada y nutrida de poesía contemporánea (como Gallimard y Seuil, en Francia) es una evidencia más dolorosa aún, si exceptuamos los esfuerzos de Tusquet y el capricho *anual* de un editor, ya desaparecido del horizonte editorial, Gustavo Domínguez, a la sombra de Cátedra... y algunas apariciones esporádicas.

El hecho de que algunas grandes editoriales universitarias recuperen poetas contemporáneos, pero lejos del gran público, convirtiéndolos en clásicos, sólo sirve para indicarnos con qué facilidad se puede pasar de ser un poeta desconocido socialmente a ser un poeta supuestamente estudiado en las aulas. (Ullán, Leopoldo María Panero, Gimferrer, Carnero, por ejemplo —de nuevo Cátedra, en sus *Letras Hispánicas*).

Así y todo, ¿cuántos amantes de poesía, capaces de adentrarse en su laberinto de palabras y de ritmos prohibidos, tenemos a nuestro alrededor?

En mi casa, la chica que atiende el servicio devora novelas y libros de historia (luego se le quema el asado y se le consume la salsa verde de las alcahofas en la olla); pero cuando le ofrezco poesía, «la poesía, me dice, es algo muy obtuso» —y lo dice con conocimiento de causa, pues ha cotilleado todos los libros que se escaquean por la mesa y por las sillas del despacho.

Mi hija, que devora cualquier novela que caiga en sus manos, clásica, actual...poesía, lo que se dice poesía, lee la de su padre - y el soneto de Luis Alberto de Cuenca dedicado a su padre, en *Por fuertes y fronteras*.

<sup>11</sup> «Raro asunto / que entre la muchedumbre de los siglos / (...) fuese a tocarme a mí, precisamente / este trabajo amargo de ser yo» (*Raro asunto*, in *Es cielo y es azul*; C. Zumaya, U. De Granada, 1984).

Mi hijo, vuelve a clase con sus poemas comprendidos, a mi lado, y los compañeros y profesores le preguntan, con sorpresa maravillada, que dónde le han explicado eso...

En mi departamento, propongo dos optativas cuatrimestrales de análisis del poema (el tradicional y el posterior al simbolismo...y algún compañero me pregunta: «¿para qué dos, no basta con una?»)

En mi Facultad, la poesía del Siglo de Oro ha sido durante años una optativa cuatrimestral...y, por cada veinte tesis sobre la novela, hay una sobre poesía, porque hacer una tesis sobre poesía es muy difícil y muy ingrato, me dicen...

Doy un curso sobre Mallarmé en Burdeos, los asistentes son estudiantes privilegiados que preparan su *Agrégation de Lettres*; como el grupo es muy agradecido, acabamos hablando de poesía, de lo que escribimos y...animado por los halagos hacia el extranjero, les leo algunos de mis poemas escritos en francés: uno de los últimos días del curso, el alumno más interesado (me regaló incluso la famosa novela de Michon sobre Rimbaud) me espeta a bocajarro: «¿por qué malgasta usted su inteligencia y su tiempo explicando y haciendo poesía? Escriba novela; la única escritura moderna posible es la novela».

Hoy, 27 de noviembre de 2000, mientras hilvano estas consideraciones, me he llevado una sorpresa: el cultural de *El Mundo* inserta un ramillete de poemas recientes, *aún calentitos*, dice, de unos cuantos poetas de ahora, algunos los acabo de mencionar: el mayor, Carlos Bousoño, la menor, Carmen Jodra, último premio Adonais (*Moras agraces*) —un fenómeno, el suyo, de calidad discutible pero que, con su voluntad de ser diferente (juegos con las formas fijas que se pone por montera, ironía, desparpajo), anuncia y denuncia un cansancio, una necesidad de salir, de ir a otro sitio o de volver, de dejar ya de lado la mesa pingosa del bar o de la cafetería con su poesía del vaso de güisqui y su angustia existencial o con su poesía de la copa de cerveza y su alegría de atardeceres socialmente integrados, después del trabajo.

Esta sorpresa (no hubiera sido tal hace ya muchos años, cuando yo era más o menos joven) no hace sino confirmar la impresión primera: la poesía ha perdido su espacio, no sólo el de los lectores, minoritario siempre (es un decir)<sup>12</sup> pero menor aún, ahora, si tenemos en consideración las cifras relativas al fenómeno de la expansión democrática de la lectura, sino, lo que es más grave, la poesía ya no ocupa *el espacio de calidad*, de consideración que hacia ella se tenía, socialmente (aunque no se la leyera); *la poesía ya no es el sancta sanctorum de la experiencia artística, ni siquiera literaria*, como lo ha sido a lo largo de la Historia; el poeta ya no es el sumo sacerdote, aunque un poco amanerado de ese templo; como mucho, es el absurdo alguacilillo de un extraño gueto que vive enquistado en el tejido social —un pequeño tumor dormido o embriagado de su propio pus. Sólo se salvan de esta condición el poeta rescatado por algún Juan Manuel Serrat de turno o por algún alcalde comunista de determinadas ciudades dormitorio.

<sup>12</sup> Y esa es la coartada imperdonable que siempre se esgrime.

El espacio de la calidad literaria —el paradigma de la escritura— lo han ocupado la novela y el novelista: algunos inventores magistrales de cánones narrativos (Proust, Joyce, Kafka...), sobre los que se asienta la producción —creación de segunda mano— de la industria editorial.

## 1.2. Evolución de la conciencia poética en Occidente, tras la experiencia simbolista

El fenómeno es grave (si algo grave hay en el mundo, además del frío, el hambre, las violencias domésticas y las guerras) y no podemos permitirnos bromas. Existe una evolución que nos ha traído hasta aquí, y esta evolución tiene en ocasiones el aspecto informe de la descomposición. No voy a referirme en este apartado a dicha evolución, contemplada desde la perspectiva del concepto teórico de poeticidad (un día habrá que hacerlo), sino desde una perspectiva circunstancial: fijándome en lo que podríamos llamar la función o funciones de la poesía de cara al individuo y de cara a la colectividad.

Existen, a mi entender, tres tipos de razones que podrían servirnos para explicar el problema que estamos desbrozando:

Unas envuelven el fenómeno desde su *dimensión social*,

otras se refieren a *la relación que mantienen los diferentes tipos de escritura entre sí*, como causa o consecuencia de la moderna unión, fusión o desintegración de los géneros,

otras, finalmente, afectan al *devenir en sí de la poesía, tras la experiencia baudeleriana*; devenir que, ignorando la propuesta teórica del ‘inventor’ de la modernidad, (propuesta y ejemplo sobre los que volveremos), ha convertido al poeta moderno en un especialista del yo (limitado como los pintores menores que se especializaban en pintar o manos o flores o pescados o ventanas...): un poeta convertido *en pintor de los interiores de yo*, recluyendo al *poeta total* en un olvido del que sólo ha salido en circunstancias históricas muy determinadas —revoluciones sociales, nacionales o guerras civiles.

Voy a pasar revista a los elementos que deberían constituir, a mi juicio, el esquema de una reflexión más amplia y más profunda que será preciso emprender en el futuro.

### A. *El fenómeno desde su dimensión social: la cuádruple trivialización del mundo moderno*

Lo propio de una sociedad en tiempos de abundancia es su trivialización<sup>13</sup>; por imperativo etimológico, también es lo propio de una sociedad democrática

<sup>13</sup> *Trivial*: damos a la palabra su sentido más etimológico: lo que se habla, lo que se da, lo que es común en los cruces de caminos; es decir, lo que pertenece al común de los hombres, al vulgo:



—que vive en la calle, en la plaza, en la encrucijada (*trivia*), aunque éstas sean simbólicas. No estando de acuerdo, en absoluto, con el adagio clásico que dice *primum vivere de inde philosophare*, pienso que los tiempos de abundancia material no son nada buenos para la tensión intelectual y existencial: la que pretende explicar, con su voluntad de trascendencia, con su deseo de traspasar los límites, incluso sin tener que recurrir a ninguna religión revelada, la naturaleza misteriosa del hombre. Si el hombre hambriento no tiene oídos capaces de atender a las voces interiores, pues debe emplear todas sus fuerzas en buscar su condumio y el de su familia, el hombre saciado, instalado, cuando no adormecido, en el bienestar de sus sentidos no suele ser menos sordo que el hambriento en esa empresa sorprendente de ponerse a la escucha del misterio.

La abundancia, la satisfacción del cuerpo embota los sentidos, y *el estado del bienestar* no es propicio para que el hombre añore o desee otros estados, otras vidas que no son estado, que no son *estar*, sino deseo, añoranza, tensión —un vivir, de manera continua, en una vocación de ausencia. En el estado de bienestar, el ser está— y está a su gusto; en el estado del bienestar existe una adecuación entre la realidad y el deseo, y esta adecuación es la condición anti-tética de la poesía (y de la tensión espiritual). El estado del bienestar instala al hombre en la clausura de un inmanentismo natural y sociológico en el que el ser se aprehende desde una conciencia de autosatisfacción y de autoestima que favorecen, como mucho, la ética del placer (nuestra moral epicúrea) y la estética del juego (la cultura lúdica y ornamental de nuestra época). Si se mueve, si se desplaza, el ser instalado en el bienestar, nunca es explorador de lo ignoto o colón de desiertos; sólo turista, se marcha de casa, se da una vueltecita por el mundo ya conquistado por los *travel-tours*, se instala durante unos días en hipotéticos paraísos de comodidad y de placer y se vuelve a casa, antes que le embargue el desasosiego de lo desconocido. La verdadera vida es la suya, la que ya posee y en la que está establecido —no la ausente; el verdadero yo es su yo— nunca es otro; el allende de *la verdadera vida* soñada por Rimbaud (pero también la soñó San Pablo) se esconde detrás de la valla de su jardín —la que separa la terraza al aire libre de la piscina de su segunda residencia.

### a. La trivialización afecta en primer lugar a la idea de misterio

El hombre, a lo largo de la Historia, ha instalado el problema de su vida en el misterio, incluso en sociedades tan poco metafísicas como la griega y la romana. Esta conciencia de misterio surgía no sólo dados los orígenes del hombre como conciencia auto-reflexiva y dado su destino (cuyas explicaciones, inclu-

---

aquello que puede pensar y hacer cualquiera, sin ningún tipo de preparación, de saber o de técnica especiales; en el mundo del arte, esta trivialización tiene una expresión políticamente correcta pero alarmante desde el punto de vista estético: *el arte al alcance de todos* (tanto desde el punto de vista de la recepción como de la creación).

so con el apoyo de la ciencia más moderna, suelen resultar casi siempre poco satisfactorias desde el punto de vista existencial, aunque la razón las asuma), sino, también, por la necesidad que el hombre siente de explicar su naturaleza, cuya seña de identidad primordial es la insatisfacción (cuando no está soñoliento, cuando no se embriaga): esa voluntad de situarse de manera permanente más allá de su condición biológica, fuera de su pertenencia a la especie, a la biología, transgrediendo y sobrepasando tanto las leyes de la naturaleza como las de la sociedad; esa vocación, en definitiva, de ser espiritual o virtual, como acabaremos diciendo; conciencia mística que define y plasma sus inconsecuencias y aporías, y que se encuentra en la base de todas las religiones y de cualquier palabra con vocación de trascendencia (la poesía, en sus mejores momentos: mitos, oráculos, profecías, simbolismo...). En la sociedad del bienestar, la vida deja de ser un misterio y se convierte en una evidencia biológica, económica y social en la que el único absoluto es el cuerpo y su decorado.

En la sociedad del bien estar, **el misterio** (puesto que la necesidad de habitar el misterio es tan connatural al hombre como su voluntad de desvelarlo), abandona el campo de lo metafísico o de lo metabiológico y se convierte en *misterio psicótico*, ligado a las perturbaciones del alma capaces de sugerir un más allá de lo común (del sentir y del sentido común) en la locura, en la embriaguez, o en *misterio astronómico*, en el presentimiento o en la búsqueda de otra vida que, dada su lejanía o su carácter hipotético, puede ocupar el espacio dejado vacante por el misterio real —el del más acá y el del más allá de la vida; el que, real o metafóricamente, habitaban los dioses. Así, en la sociedad del bien estar, si no tomamos en consideración las retóricas de cualquier tipo de exotismo literario o cinematográfico, no tiene cabida ni la *Vita Nuova* de San Pablo o de Dante, ni *la verdadera vida ausente* de Rimbaud, como mucho el exotismo doméstico de las islas del Pacífico. Nuestro yo es un yo que se agota en su propia mismidad, por muy trivial que ésta sea.

## b. La trivialización afecta en segundo lugar al concepto

Sin voluntad conceptual, la tensión mental se diluye en la complacencia sensorial del gusto. Sin tensión hacia la unicidad<sup>14</sup> y hacia la abstracción que impone la voluntad conceptual (del mismo modo que la ciencia), la búsqueda de la verdad, dinámica, angustiada, queda reducida, primero, a *opinión*, hinchada por los mitos de la autenticidad<sup>15</sup> y de la libertad del yo (las dos grandes coartadas de la ontología y de la ética contemporáneas), luego, a *impresión* (un

<sup>14</sup> Que no hay que confundir con el pensamiento único que emana de la organización y de la aplicación de ciertos conceptos exclusivistas a la interpretación de realidad y que es, por ello, esencialmente político.

<sup>15</sup> *Auténtico*, etimológicamente: que actúa según los imperativos de sus propios dictados; es decir, instinto puro del que se tiene más o menos conciencia.

espacio psicosensorial que funde y confunde concepto y sentimiento) y, finalmente, se diluye en *sensación* (el imperio de la subjetividad sensorial). La debilidad del pensamiento filosófico actual, desmigado por el relativismo que impone el triunfo de lo individual sobre lo colectivo y de lo instantáneo sobre el espesor de la Historia y de la tradición, va de par con la debilidad del pensamiento estético, que necesita conceptualizar, con el fin de extraer de la experiencia artística líneas dominantes de actuación, al menos, si no pautas o normas que configuren el gusto o el juicio crítico. Si la filosofía no puede hoy aspirar a decir *la verdad* (*la tuya guárdatela*), ¿cómo puede aspirar la poesía a intuirlo, a desvelarlo a sugerirlo?

Sin tensión conceptual, directa o analógica, en el razonamiento o en la simbolización (la *función ideática* de la poesía, según Mallarmé), todo queda reducido a experiencias del yo; todo es, en definitiva, romanticismo (en el peor sentido de la palabra): todo autobiografía.

El concepto, siempre voluntad de trascendencia, con su capacidad para elevar la realidad a la categoría de esquema, de idea y de forma, es devorado, en la sociedad del bienestar, por la imagen plástica que es siempre presencia física, táctil y evidente (de ahí el triunfo de las artes visuales y de la pintura y del cine sobre la literatura) y es devorado también por la imagen acústica que es siempre presencia cinética, táctil y rítmica (de ahí el triunfo de la música, aunque doblemente trivializada en su elemento más corporal, el ritmo, y por su alcance más sentimental, la emoción evasiva). Sin tensión conceptual la poesía no es la flecha lanzada hacia el cielo con el fin de cazar algún pájaro —o verdad (Wordsworth); no es la red tejida de sueños que se lanza a los dos océanos gemelos en su noche —el mar, el cielo—, con la esperanza de que caiga enredado en sus mayas algún «ausente del día» (Mallarmé); la poesía es, como mucho el bisturí que se mete por las carnes del yo, con la esperanza de encontrar por sus entretelas *nuestra verdad*, pues, desde una epistemología de la autenticidad, es la única que puede ser formulada - y, si este bisturí nos duele y ese dolor no nos proporciona el placer obscuro del masoquismo psíquico, volvemos al relato amable y complaciente de nuestra vida.

### c. La trivialización afecta en tercer lugar al sentimiento

En especial al amor. Trivialización puesta en evidencia por el reduccionismo del espacio semántico que ocupa hoy día, a pesar su complejidad, el 'sentimiento amoroso' —sobre todo si lo comparamos con la multitud de palabras (es decir, de conceptos y de vivencias) que el mundo griego y su herencia, en el cristianismo, le dedicaba a ese mismo sentimiento<sup>16</sup> sin la voluntad de transcendencia amorosa que te obliga a vivirte en el otro, a *sacralizar tu existir* en el

<sup>16</sup> Pavor que uno siente al ver cómo, desde principios del siglo XIX, la expresión *hacer el amor* deriva hacia su fijación actual, como sinónimo del ya cursi *fornicar* y del aún vulgar *follar*.

altar del otro, considerado como un pequeño absoluto<sup>17</sup>, la atracción del ser deseado revierte, de nuevo, sobre el propio ser deseante, se inmanentiza en la materialidad sexual o erótica que da el placer, se ensimisma en placer, y se adormece en la flacidez del cuerpo satisfecho que alcanza, tras la tensión del deseo, una nueva forma del bienestar. Si el amor es tensión, del cuerpo y del espíritu, tensión nunca satisfecha, pues lo único que le da sentido (y justifica el empleo de esta palabra) es su voluntad de superación y de perfección en la experiencia del otro, junto al otro, (y de ello la gran literatura amorosa, tanto la profana como la mística, nos ofrece ejemplos perfectos), el erotismo y la sexualidad, al polarizar toda la tensión que podría convertirse en amor en un cuerpo o, incluso, en una parte de ese cuerpo, se asienta y se enfoca en los huecos y poros de una materia, perdiendo toda tensión en la realización posible del deseo. Si el amor, en la relación con el otro deseado, es voluntad de trascendencia<sup>18</sup> de la realidad biológica del hombre (tomando como punto de partida la atracción sexual) y es, por tanto, un sentimiento que pertenece a la realidad misteriosa del hombre y a su vocación de horizonte, el sexo, dado que se cierra y se agota en sí mismo, se ha convertido en la panacea ‘amorosa’ moderna de la sociedad del bienestar; un bienestar material que sólo completa ese prurito vanidoso en el que el yo encuentra, de nuevo, su satisfacción y su autocomplacencia.

La palabra poética, que fue y que podría seguir siendo uno de los vectores básicos de la trascendencia amorosa, destinada a crear en metáfora o en paroxismo admirativo el espacio sagrado del otro, arrastrando, tras su vuelo de símbolo y ritmo, al sujeto de la enunciación, ahora sólo puede, prisionera de la sociedad del bienestar, instalarse en la contemplación naturalista del cuerpo del otro, convirtiéndose en palabra descriptiva, erótica, fetichista, o decir ese picor emocional que segregan una compañía o una lejanía placenteras; y surge, de nuevo, el mal llamado romanticismo, neo-romanticismo ahora, ya sea en tanta poesía de la experiencia, en la canción sentimental o en la gran literatura de nuestro tiempo: la prensa del corazón —que suele ser también, y sobre todo, la prensa del sexo—. Doble trivialización, en la confusión de amor y sexo y de amor y sentimentalismo autobiográfico.

#### **d. En cuarto lugar, y como cierre de los tres anteriores, la trivialización de la forma**

La forma es siempre expresión de una voluntad de trascendencia: superación de la condición substancial de la materia cuando ésta se nos da de manera espontánea —superación que siempre tiene su origen en un proyecto, en un esquema mental<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Aunque sea un absoluto limitado en el tiempo.

<sup>18</sup> De ahí que uno pueda *hacer el sexo*, mientras que el amor nunca se puede hacer: está siempre en un más allá del yo amante de la conciencia.

<sup>19</sup> *El concepto* previo a la realización de la obra, del que hablan los escultores —los artistas que bracean la materia de manera más intensa, luchando por conquistar una forma.

El concepto de forma es, por etimología, inherente la noción de fuerza que se impone, de horma, y contraviene las leyes espontáneas de la naturaleza y del instinto: la forma es voluntad de trascendencia porque es realidad de tensión y de presión, de esfuerzo y de imposición<sup>20</sup>. La voluntad de conformación, siempre esforzada y dolorosa, es la antítesis de la complacencia en la autogénesis —la que se genera y se exhibe espontáneamente, según sus propias leyes biológicas o psicológicas, revertiendo sobre sí misma. La espontaneidad creativa, la llamada de manera abusiva en nuestras aulas, *creatividad*, no es (si no va acompañada del aprendizaje técnico) sino secreción inmanente del yo instalado en su bienestar sensorial o imaginario. Si «El arte es la artesanía de lo difícil», según Suñén<sup>21</sup>, ello se debe a que lo difícil lo es porque arranca al ser de su bienestar, la costumbre de la tradición inmovilista del artesano, y lo instala en el otro, en lo otro —lo que no se posee ni se domina: una forma nueva—, una nueva función. La voluntad de forma no se contenta con el descubrimiento, con el hallazgo, con la ocurrencia; exige, al menos, la invención<sup>22</sup>. En poesía, aunque la poesía no sea sólo eso, la forma instala lo *inefable* en la palabra, la *palabra*, glosando la definición de poesía que hiciera Valéry, en la música y la *música*, de nuevo, en el espacio inefable del otro.

Existen dos perversiones antitéticas de la forma: la forma anquilosada y la forma diluida.

Fija, repetida, superpuesta, heredada y no trabajada por el yo creador, la forma puede no estar adecuada al yo y a su ‘música’, a la realidad y a su ‘música’<sup>23</sup>. La forma se convierte entonces en una superestructura ajena a la instancia creadora —y devora, por las paredes de un molde ya viejo y usado, tanto a la substancia que tendría que alumbrarse en ella como al esquema mental que necesita de la substancia para en-carnarse.

<sup>20</sup> Incluso cuando el artista intenta extraer de la materia *la forma que ésta lleva dentro* (según la expresión hoy tan en boga), lo que el artista busca, en realidad, es la adecuación de cierta disponibilidad de la materia para asumir la forma del esquema que ha puesto en acción la voluntad creadora del artista.

<sup>21</sup> «Pues si la artesanía es el arte de lo útil, lo fácil o lo obvio, el arte es la artesanía de lo difícil, lo inesperado, lo inútil. Y ese valor que se sostiene en un trabajo extraordinario de la voluntad no es ni arbitrario ni perecedero: carecemos de todo derecho a despreciarlo, reclamarlo o usarlo» (Nota a pie de página del texto *Cien niños*, inédito hasta su publicación en la *Antología consultada de la poesía española*).

<sup>22</sup> Por eso podemos poner en entre dicho tanto arte contemporáneo, cuyo origen es, en el mundo de la plástica, una *ocurrencia* y, en el mundo de la poesía, una simple *exudación* mental. Esta es la razón por la cual para Breton el surrealismo no es una experiencia artística -aunque para él sea algo más valioso.

<sup>23</sup> Sobre esta constatación se basan las reflexiones de Mallarmé, anunciando y justificando el nacimiento del verso libre, cuya música deberá inventar cada creador, en cada nuevo poema, con el fin de ajustarla a su estado de ánimo y al tema que trata, a no ser que la voz del poeta asuma la voz de la colectividad y tenga que adoptar para ello la música que le ofrece el verso oficial, es decir, la métrica creada a lo largo de su historia por la colectividad a la que pertenece. (Cf. Respuestas a la *Encuesta de Juies Huret y Crisis de versos*).

Así, si no hacen el esfuerzo para trascenderse en forma y en organización de formas (la composición) las instancias creadoras del individuo —arquetipos, esquemas, fuerzas imaginarias, sentimientos, experiencia del espacio y de la temporalidad— se diluyen en grafemas o marcas presignificantes (el mundo de lo presimbólico<sup>24</sup> definido por Julia Kristeva en *La revolución del lenguaje poético*) o se encierran en un universo autotélico que tiene a su creador como único emisor y único destinatario; universo cerrado a la entrada del otro, cuyo acceso está grandemente condicionado (si no determinado) por el abandono de la experiencia de las formas que le son comunes a una colectividad histórica.

Sin esta comunión, existirá adecuación (si nos atenemos al principio de la autenticidad) entre las instancias del yo que quieren manifestarse y un supuesto singular de forma (envoltorio, membrana adaptable a las tensiones y movimientos del plasma existencial e imaginario que lo habita), pero sin forma real, pues la forma exige siempre una fijación, una cristalización, capaz de trascender la condición de la materia fluida, incluido el discurrir temporal, hacia su solidificación<sup>25</sup> —categoría antitética de la fluidez y, a su vez, expresión máxima de la resistencia. La forma exige la horma<sup>26</sup>, y la horma, respetada o no, asumida en diálogo o en griterío rebelde, es el esquema que le ofrece la colectividad al artista, con el fin de que pueda, *en dialéctica entre las pulsiones y experiencias de su yo y las estructuras temáticas y formales heredadas de la colectividad*, pasar de lo simplemente autobiográfico (efímero y privado) a lo artístico (permanente y colectivo).

Encomendar el nacimiento de la forma al principio de autenticidad, como si las fuerzas emocionales o imaginarias fueran capaces de crear, desde dentro, su propia manifestación formal, a la manera del caracol que genera con su jugo las espirales de su casa, implica ligar la creación artística al instinto y negarle su condición de práctica llevada a cabo en conciencia y libertad (con todas las mistificaciones que ello implica<sup>27</sup>), y tiene como consecuencia, al asumir la emanación espontánea de lo testimonial como factor esencial de la creación, seguir anclado en lo singular, sin capacidad de trascendencia hacia lo general, hacia el otro; con lo que se cae, de nuevo, de una manera diferente pero con los mismos resultados, en lo autobiográfico romántico.

<sup>24</sup> No podemos olvidar que cierta crítica y ciertos creadores consideran este nivel como el más significativo del caos existencial, intelectual y lingüístico en el que el hombre occidental, reducido a puras excrescencias pulsionales de su subconsciente, encuentra la cúspide de su expresión.

<sup>25</sup> Idea que subyace en los procesos de simbolización de Flaubert (sobre todo en los *Tres cuentos*) y en toda la reacción parnasiana y simbolista contra el romanticismo (poética del *fluir* permanente): de Gautier a Mallarmé, pero sin olvidar a Baudelaire.

<sup>26</sup> Esta afirmación podría significar que recuperamos el dualismo entre *fondo* y *forma*; si esto fuera así (que no creemos que lo sea, al menos en la dimensión tradicional del problema), tampoco debería asustarnos: del mismo modo que existen arquetipos antropológicos temáticos existen arquetipos formales (y, a veces, ambos coinciden), y éstos, como aquéllos, forman al mismo tiempo parte de la exterioridad y de la interioridad del yo que sueña o que fabrica.

<sup>27</sup> Y las descalificaciones: irresponsabilidad, equiparación del producto poético con el del alienado (loco o borracho), gratuidad del arte, etc.

El problema de nuestra modernidad estriba en que los conceptos de forma y de norma sólo siguen vigentes en el mundo de la gimnasia, ligados a una ascética y una estética del esfuerzo físico, para *estar en forma* y dar forma —esculpir la masa carnosa del cuerpo—, y en el mundo del diseño, ligados a la moda o conjunto de modos estéticos asumidos por una época (al servicio de la industria y de la fabricación en serie - la nueva artesanía): y volvemos, una vez más, al cuerpo y sus decorados. Sin embargo, en el mundo del esfuerzo espiritual, al artista obsesionado por la tensión formal (lo que no implica ausencia de substancia) se le llama despectivamente *formalista*: el peor de los insultos para los partidarios de la inspiración que es siempre, según dicen —y desaparecidos los dioses— una garantía de autenticidad y de innovación.

Y así, en esa huida de la tensión formal y en la sacralización de lo pulsional instintivo, se privilegia el esbozo, el borrador, la obra que, inconclusa, se ha quedado en proyecto; más aún, se finge la creación de una obra inconclusa, ofreciéndole al lector o al espectador una obra final que parece simple esbozo o proyecto. La razón es simple, el esbozo, sin el esfuerzo de la puesta en forma que, borrador tras borrador, nos llevaría a una obra ‘perfecta’, se nos aparece como un signo más evidente y directo del estado primario del yo creador ensimismado en autenticidad. Falso razonamiento, pues, cuando se estudian los manuscritos de los grandes escritores del pasado cercano (Flaubert, Baudelaire, Juan Ramón...), lo que se observa en los diferentes estados de aquéllos, a través de correcciones, tachaduras y añadidos es el paulatino e inexorable caminar de una masa verbal imprecisa y precaria hacia la forma, hacia la composición - final, aunque pudiera serlo de manera transitoria.

Que esta obra esbozada, ensayada, fluctuante en sus diversas versiones sea el símbolo más adecuado del hombre de la modernidad —ajeno a cualquier imperativo que no emane de su autenticidad y alérgico a la idea de conclusión, de perfección<sup>29</sup>— ello no hace sino aumentar la conciencia inconsecuente que es su característica más señalada: sin raíces, en su orfandad ontológica, y sin peso, en su levedad ética<sup>30</sup>, el hombre occidental postmoderno, en su ligereza y libertad existencial, sólo puede vivir instalado en la frivolidad<sup>31</sup> estética.

De todas las modalidades de escritura, a lo largo de la historia y aún hoy, la poesía es la más ligada a los cuatro espacios que más duramente han sufrido las causas de esta frivolidad que acabamos de analizar y, de manera especial, al primero, al tercero y al cuarto, si bien no debemos olvidar el segundo, si tomamos en consideración la función referencial que casi siempre ha tenido la

<sup>28</sup> Es preciso establecer las fronteras existentes a este respecto, en la modernidad, entre el trabajo del escultor, el del músico, el del novelista y, en menor medida, el del pintor, frente al *dolce far niente* del poeta.

<sup>29</sup> Per-fecto: lo que se hace hasta que se considera acabado del todo; lo que se hace según un imperativo de superación; lo que se hace según un modelo ideal.

<sup>30</sup> Ni le pesa la culpa de Adán ni le pesa el estigma de Edipo.

<sup>31</sup> Partiendo de su etimología (ligereza, poco peso) le doy a esta palabra el valor que ya le asigné en mi estudio, *Del Arte a la Decoración*.

poesía<sup>32</sup>, ya sea para crear nuevos espacios referenciales, ya sea para trastocar la relación que las palabras mantienen, en el lenguaje común, con sus referentes. Ahora bien, no podemos olvidar que, dados sus orígenes musicales, la poesía siempre ha mantenido una relación muy especial con la forma y que, dada su capacidad de simbolización abstracta, la creación del espacio místico y su desvelamiento han sido su objetivo último y primordial (salvo cuando ha sido devorada por el sentimentalismo romántico o por la retórica lúdica o decorativa). Ello nos permite sospechar que la poesía ha sido la modalidad de escritura que más profundamente ha sufrido la frivolización de la conciencia moderna: frivolización que la ha situado (sin fundamento místico y sin resultado formal) en las lindes de su disolución.

*B. El fenómeno considerado desde la perspectiva de las relaciones entre los géneros*

Si los fenómenos que hemos estudiado van más allá de los límites de la poesía e, incluso, de la literatura y del arte en general, y se asientan en las raíces mismas de la conciencia filosófica de Occidente, existen también otras causas puramente literarias que han influido de manera determinante en la disolución de lo poético: los cambios sufridos por las relaciones entre los diferentes géneros literarios; cambios que se han ido dando en función de los nuevos temas y de los nuevos objetivos de la escritura literaria; este fenómeno ha sido llamativo, de manera especial, en las relaciones mantenidas entre novela y poesía.

Aún no se ha estudiado con la debida pertinencia el transvase de materia poética que se lleva a cabo del campo del poema al campo de la novela, —ya desde el siglo XIX— y la influencia que ha tenido, de cara al lector, en el paulatino encogimiento del espacio poético. Este transvase habría que estudiarlo en una doble dirección.

En primer lugar, desde la perspectiva de la apertura de la materia y de la forma narrativas a la materia poética; en especial, de Chateaubriand a nuestros días: *no cuento la historia de mi vida sino la de mis sentimientos y la de mis ideas*; la aventura interior: descripciones, ensoñaciones, sueños, dudas, emociones... que van a estar en la base de las llamadas epifanías narrativas, de los monólogos interiores y del poema en prosa inmerso en la narración, causantes de la articulación fragmentaria y poemática de la narrativa moderna: Flaubert, Joyce, Proust, Goytisolo, Tabucchi...

En segundo lugar, desde la perspectiva de la apertura de la materia poética a la forma de la prosa, con la subsiguiente pérdida de las fronteras formales del

<sup>32</sup> Y, contra cualquier acusación de formalismo radical, remito a mi libro *Teoría y práctica de la función poética*, en el que busco con empeño, frente al formalismo, el modo de devolverle a la poesía su función referencial.



poema (métrica, estrofa, formas fijas, subgéneros poéticos) y con el nacimiento del poema ‘libre’ o del poema en prosa, lo que hará más fácil aún la integración posterior del poema ‘trivializado’ en el interior de la escritura narrativa, sin que ésta se resienta formalmente. El devenir del poema en prosa, rotas las fronteras métricas y temáticas de la poeticidad puede convertir una novela en una antología caótica y desparramada de poemas en prosa, hilvanados por el tenue zigzag de una estructura narrativa: Proust, Cela, Le Clezio, Umbral...

En ese maridaje, en la puesta en marcha de esa *opa hostile*, el gran perdedor es el espacio tradicional de la poesía<sup>33</sup>: ahora, el poema ya no puede volver ni hacia la épica ni hacia el idilio o la elegía, ni hacia la sátira (volver sería anacrónico); pero la narrativa moderna sí puede absorber muy cómodamente, en épica, en idilio, en elegía y en sátira, el espacio poético nacido de la trivialización autobiográfica del romanticismo y elevado (casi) a la categoría sagrada por la conciencia psicoanalítica, gracias a la generalización del monólogo o del soliloquio interior, del mismo modo que (muertos Quevedo y Hugo, por dar dos ejemplos) se ha convertido en la encrucijada feliz de la crítica social o política.

Siendo así, uno puede preguntarse ¿para qué leer textos poéticos, más o menos crípticos, casi siempre fragmentarios, ligados en su mayoría a la llamada poética de la imperfección, sin contexto que los prepare o los justifique, aislados de manera impertinente en medio de páginas desperdiciadas, cuando uno puede leer textos semejantes (aparentemente), integrados en un devenir narrativo que los hace más pertinentes y receptivos, menos cerrados sobre los problemas de su propia creación y, por consiguiente, más efectivos, comprensibles y gratificantes, y cuya única diferencia, destruida la música regular del verso y de la estrofa, la establecen, respecto de la prosa, ligeros matices ligados a los procesos semánticos y enunciativos?

### C. *El fenómeno visto desde la perspectiva del devenir de la poesía, tras la experiencia baudeleriana*

La experiencia baudeleriana, tras el romanticismo más profundo —el filosófico y religioso— tiene, desde mi punto de vista dos consecuencias esenciales. La primera, injertada de manera positiva en el problema de *la muerte de Dios*, desemboca en la recuperación de la función oracular y ontológica por la poesía simbolista, con su voluntad de darle al ser (hombre) un fundamento imaginario, asentado en la captación del misterio inmanente que esconden las cosas y el mundo, y capaz de ocupar la plaza dejada vacante por el Ser instaurador y desvelador de todos los Misterios. La segunda, injertada de manera negativa en

<sup>33</sup> Y que nadie vea en esta comprobación una añoranza ni un reproche, (sí había añoranza y reproche en los párrafos consagrados a la trivialización de la conciencia moderna); se trata de un resultado inevitable de la adecuación de la escritura a la modernidad y, como tal, hay que asumirlo.

el mismo problema, aparece cuando el primer movimiento optimista se agota<sup>34</sup>, ante la evidencia de la realidad y desemboca en el ensimismamiento de esa misma función ontológica, convirtiéndose, al no tener ni perspectiva ni voluntad de trascendencia, en mera prospección de los meandros de un yo vacante cuyo misterio queda reducido a sus encerronas existenciales y a los laberintos de lo que «a falta de profundidad, el hombre moderno [va a llamar] subconsciente»<sup>35</sup>.

Habiendo convertido la primera consecuencia en el eje de algunos de mis estudios sobre la poesía moderna, creo que, en este momento de nuestra reflexión debemos orientarnos hacia la segunda pues es, desde mi punto de vista, la que ha sumido gran parte de la poesía de la segunda mitad del siglo XX, en este nuevo romanticismo bañado de surrealismo o diluido en la trivialidad cotidiana autobiográfica. En su devenir podemos establecer tres niveles o etapas.

### *1.o El paulatino ensimismamiento ontológico y existencial individualista de la poesía occidental:*

Existen dos causas responsables de este ensimismamiento.

*La primera es filosófica o religiosa*, como ya dijimos; en cualquier caso, marca una ruptura total en la organización de la conciencia antropológica del hombre occidental. Hasta *la muerte de Dios*, la ontología del hombre europeo estaba ligada a su condición de ‘hijo de Dios’, de hijo del espíritu y, en el espíritu, de la libertad<sup>36</sup>. Esa condición le daba al hombre su identidad de ser-para-otra-vida, distinta de la biológica, al mismo tiempo que explicaba sus orígenes y determinaba su destino. Esencia ontológica y existencia histórica tenían su fundamento en los misterios, (unos misterios muy bien perfilados), de tal manera que la poesía no tenía por qué buscarse una función ontológica. Si quería estar ligada al misterio, a la poesía le bastaba con cantar o traducir el misterio del hombre en Dios —o como mucho—, glosar o desglosar su palabra. Con ‘la muerte de Dios’, la poesía, la palabra capaz de trascender la racionalidad y la materialidad referencial del lenguaje, se ve obligada o, más bien, cae en la tentación de convertirse en sustituto laico de la religión:

— buscando en el fondo del yo las tierras sólidas sobre las que fundamentar su identidad ontológica, es decir, convertir la prospección psicológica en descubrimiento, asentamiento e invención del ser;

— ensoñando, en unión con la música, espacios de trascendencia capaces de hacer soportable la vida, en medio de las insuficiencias del materialismo económico, es decir, dándole a la palabra y la fábula el poder de transgredir la

<sup>34</sup> Los dos movimientos son contemporáneos y pueden convivir en el mismo poeta (Baudelaire, Mallarmé), al menos en la primera época del Simbolismo, antes de que éste desembogue en la conciencia decadente finisecular.

<sup>35</sup> Patrice de la Tour du Pin, *Trois rêves* (in *Le jeu de l'homme devant l'autre*).

<sup>36</sup> «La libertad de los hijos de Dios» (Pablo de Tarso) frente a la esclavitud, el determinismo, de «los hijos del limo» (G. De Nerval).

realidad; un poder que sólo había tenido durante veinte siglos la palabra de Dios, gracias al poder de la fórmula mágica: «Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros»;

— creando instancias de misterio en medio de la realidad (la cósmica y la humana), aprovechando sus fallas y sus rincones de sombra, con el fin de demostrar que la práctica científica no lo explica todo —y si lo explica, sus conclusiones no acaban de satisfacer la naturaleza misteriosa del hombre.

Este triple movimiento se apoyará en la transcendencia inmanente de la metáfora simbolista (como ya la he nombrado, consciente del oxímoro que la expresión contiene); metáfora que toma, como soporte material, para poder encarnar su vocación de transcendencia sin abandonar, sin abdicar de su conciencia naturalista, los elementos, objetos o manifestaciones cuya morfología flotante, evanescente y precariamente unida a su soporte, sugiere una huida, una levitación o una posibilidad de abandonar su naturaleza material: cabellera, destellos de las piedras preciosas, nubes, follaje aéreo, follaje acuático, etc.

Esta triple actividad, esta triple prospección, cuando Dios se muere definitivamente, es decir, cuando incluso desaparecen —o ya no se pueden ver— las marcas de su paso por la tierra, borrándose incluso su añoranza, se convierten, sin perspectivas de más allá, sin verdadera vida ausente y sin fe en el poder de la palabra, en una simple prospección ensimismada de realidades que no existen o que confunden los tropismos de la psico-biología con verdades que no existen: el yo poético moderno llora sobre su singularidad inefable, sin darse cuenta de que su singularidad es sólo un espejismo cuyos reflejos se agotan en una herencia filosófica y literaria que ya no tiene sentido.

Pero no voy a volver sobre lo que en tantas ocasiones he calificado de *ciénaga, de cloca, de galladura impotente, de esputillo tísico*, etc., etc., del yo de la modernidad —siempre que me he referido a este problema como poeta. ¡La prospección psicológica de Rousseau tenía, al menos, un rigor analítico heredado de la teoría y de la práctica de la confesión y de los ejercicios espirituales (Calvino o Ignacio de Loyola)!

*La segunda causa es social e histórica.* Tras el triunfo político, económico y social de la burguesía materialista (con sus ideales estéticos, esencialmente lúdicos y decorativos), la poesía, ensimismada en los conflictos del yo, da la espalda, cada vez más, a lo social y a lo político —salvo los potentes estertores de una poesía que sólo aparece en momentos de crisis terminal: revoluciones, guerra civil<sup>37</sup>.

En respuesta, totalmente justificada, *el poeta mayor* se ha ido convirtiendo, desde el punto de vista social, en el ser literario que sobra; substituido, cada día que pasa, de manera más evidente, por *el poeta menor* —en la voz del cantante—, si el mismo no es cantautor. Si no sirve para vertebrar las tensiones ocul-

<sup>37</sup> Pero frente al compromiso puntual de un Rimbaud (heredero en este aspecto del romanticismo), observemos el absentismo total de Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Verlaine, es decir, de los padres franceses de la poesía moderna.

tas e imprecisas del hombre hacia horizontes de superación ontológica (pues es incapaz de fraguar nuevos misterios y nuevos mitos); si no sirve para dar cuerpo verbal al deseo de un más allá político que supere la realidad social insuficiente (pues es incapaz de abanderar las revueltas de los nuevos desheredados); si no sirve para dar lustre a la actividad social en sus fiestas y sus lutos (pues es incapaz, por soberbia, de adornar con su palabra las alegrías o penas de los demás —él, que en tan grandes aventuras interiores se encuentra sumido), ¿para qué sirve el poeta?— y da lo mismo que la pregunta nos la hagamos en tiempos de carencia o en tiempos de abundancia. El narrador, al menos, distrae las tardes de domingo o las horas en las que el espíritu se tumba adormecido por las playas, del mismo modo que el autor de teatro sirve para organizar la fiesta, profana o litúrgica de la colectividad; las narraciones de ambos se convierten incluso, a veces, en espejo o denuncia de un momento histórico cuya inanidad nos ha tocado contemplar y vivir.

## *2.o Este ensimismamiento ha llevado a la destrucción del horizonte antropológico o étnico de la literatura occidental.*

Este aspecto, esencial para mí, cuando se trata de explicar el espacio reducido que hoy acoge a la poesía, merecería un estudio amplio y profundo que analizara, por un lado, esa destrucción en sí (o el escaso papel que tiene en la configuración temática de la poesía actual) y, por otro, en qué modo son los poetas fieles a ese doble horizonte aquellos a los que ‘el pueblo’ aún sigue leyendo.

La anécdota existencial particular (a veces no merece ni siquiera este adjetivo) ha ido ocupando paulatinamente el espacio del tema y de la metáfora cuyas raíces tomaban antaño jugo imaginario y alcance ideológico en las estructuras antropológicas y en los acontecimientos históricos de la colectividad —con lo que se ha perdido la resonancia étnica e histórica de las palabras— y, con ello, la capacidad de acceder, gracias a las metáforas o imágenes del texto, al espacio imaginario o nacional colectivo, espacio que permitía la comunión simbólica y estética (y sólo en él éstas son posibles) los miembros de una misma sociedad.

La metáfora sin horizonte antropológico, cuyo apoyo es la experiencia insular del yo, es de naturaleza autotélica, revierte sobre sí misma, en un juego de manierismo reversible que sólo conmueve, en múltiples ocasiones, el recuerdo dolorido de su propio autor —como esas fotografías o vídeos familiares del pasado que sólo interesan al que los ha hecho y (no siempre) al que ha servido de modelo. El ejemplo de Lorca es paradigmático, en positivo (y por eso molesta tanto Lorca a múltiples neopoetas de los arcanos selectos del yo y a los poetas de los atardeceres semióticos), como lo es el de Neruda, Aragon, Pound... Pero, ¿a quién puede interesarle lo que le pasa a Juan, Antonio, Felipe o José Luis, cuando vuelven del trabajo o les abandona su chica, si la resonancia de

sus palabras no se eleva al nivel de un imaginario accesible a la conciencia antropológica de una determinada colectividad?

3.o *Este ensimismamiento ha impuesto, a su vez, la destrucción del horizonte musical colectivo, la métrica que Occidente se había ido construyendo a lo largo de siglos y siglos, como fruto de ese matrimonio indisoluble entre la palabra y la música —matrimonio que encuentra su línea de conjunción en la prosodia propia de cada lengua.*

La métrica es un instrumento colectivo en nada arbitrario o artificial, contrariamente a lo que se ha pretendido —con el fin de oponerlo a la espontaneidad moderna, a la *autenticidad*, del verso libre. Este instrumento se ha ido configurando al ritmo de la construcción fonética de un lengua y obedece al espíritu y al genio de esa misma fonética y de su prosodia.

Una prueba de esta afirmación la constituye la reacción de la poesía francesa a lo largo del siglo XVI, incapaz de asimilar de manera definitiva el endecasílabo italiano<sup>38</sup>, tras unos años de tanteo que ven aparecer los primeros libros de *Amores* (aún en decasílabos franceses<sup>39</sup>), optando finalmente, en último tercio de siglo, por el alejandrino de 12 pies: el metro y el ritmo que mejor se corresponde con el ritmo binario de la lengua francesa y con el sentido equilibrado y simétrico del periodo frástico de esta lengua. Sólo en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los simbolistas intentan romper el ritmo del *verso oficial* (Mallarmé<sup>40</sup>), es decir, cuando intentan romper el equilibrio, la simetría, la monotonía de un verso magnífico para la declamación pública (de ahí su triunfo en la tragedia clásica y en la declamación romántica), cuando buscan un verso desequilibrado, volátil, apto para decir la andadura cojitranca o evanescente del hombre moderno, entonces se vuelve, estratégicamente, a la herencia del verso italiano (Verlaine), iniciando así la ida experimental hacia otras estructuras rítmicas conflictivas que desembocan en el verso libre o liberado —el que se puede inventar en función de *la música particular de cada individuo* (de nuevo, Mallarmé).

De manera paradójica en apariencia, el español asume el verso italiano y lo integra a su poesía, de tal modo que son los metros de estructura simétrica, (herederos de la poesía oral), decasílabo, dodecasílabo y alejandrino, dominantes hasta el siglo XVI, los que van a desaparecer; serán recuperados, sin embargo,

<sup>38</sup> Que, contado los pies a la francesa, transforma en un decasílabo; lo que no impide que conserve una estructura asimétrica tanto desde el punto de vista del ritmo como de la cesura (4 + 6, 6 + 4 o 5 + 5, de manera más rara), por oposición al alejandrino clásico (6 + 6, 3 + 3 + 3 + 3 o 4 + 4 + 4).

<sup>39</sup> *Délie*, de M. Scève, *Olive*, de Du Bellay, los *Amours de Cassandre*, de Ronsard... frente a *Regrets* y *Amour d'Hélène*, de los dos últimos, respectivamente.

<sup>40</sup> «Y de esta manera, el alejandrino, que nadie ha inventado pero que ha nacido de manera espontánea del instrumento de la lengua...» (respuesta a la *Enquête de Jules Huret*).

durante el modernismo decadente, por influencia francesa (el simbolismo de corte parnasiano<sup>41</sup>), el acierto que representa el haber dotado a dicha conciencia decadente con una versificación adecuada, lenta, de rítmica monotonía, cansina (Rubén Darío, Herrera Rensing, Leopoldo Lugones, el primer Juan Ramón, Manuel Machado...) o, desde ciertas perspectivas nostálgicas de tiempos heroicos pasados, trashumantes y polvorientos.

Pero la poesía liberada (para bien y para mal) de los cánones colectivos de la forma, ni respeta (o sigue) el consejo de Mallarmé: reservar la gran métrica tradicional para las celebraciones colectivas o para los momentos de crisis del alma, puesto que es un producto secular de la colectividad (con el mismo grado de autenticidad y de servidumbre que pueden tener las estructuras antropológicas del imaginario en la mitología restringida de cada etnia y las costumbres festivas y litúrgicas de cada cultura); no se ha seguido el consejo de Mallarmé, puesto que el gran poeta ya no participa en las celebraciones colectivas, cuando las hay, y porque las crisis del alma no se solucionan ya poniendo ésta frente a los conflictos de la colectividad (históricos o contemporáneos —Byron, Lamartine, Espronceda, Rimbaud...), sino clausurándola aún más en sí misma, ya que la ontología publicista del liberalismo insular ha convencido a nuestros contemporáneos de que «no hay acto más subversivo que el de ser uno mismo»<sup>42</sup>.

Un estudio detallado del *versolibrismo* nos demostraría que, dejando de lado algunas supercherías de poetas que no se abren a poner en líneas normales el producto de su inspiración, (y ello por dos motivos esenciales: sus libros de poemas quedarían reducidos a dos páginas medianamente aprovechadas y, por otro lado, la disposición prosaica de su producto, sin el valioso soporte de los espacios blancos, pondría de manifiesto la inanidad verbal, imaginaria o conceptual del mismo), dejando de lado estas supercherías amparadas en unos cuantos mitos de la escritura moderna<sup>43</sup>, que conviene ir denunciando paulatinamente, podemos decir que existen tres modos de enfrentarse al problema del verso; aquí sólo los recordamos:

Tenemos, en primer lugar, *los poetas versiculares* que escriben versículos, simbólicamente al menos, al ritmo de su respiración, de sus pies o de su vientre,

<sup>41</sup> Todo aquel que se dedica a la traducción de la poesía francesa a la española, o viceversa, cae pronto en la cuenta de que el alejandrino francés (de doce pies) tiene una masa fónica y una estructura rítmica idéntica a las del alejandrino español (de catorce pies): basta con contar el verso francés a la española o a la italiana.

<sup>42</sup> Anuncio publicitario de cierta marca de güisqui.

<sup>43</sup> La bondad intrínseca de la brevedad del poema y la sospecha recelosa del poema largo; la bondad intrínseca de su levedad y la desconfianza frente al poema sopesado, calculado, que genera pensamiento; el entusiasmo por el poema imperfecto, deshilachado que no se atiene a cánones y el rechazo del poema perfecto según los cánones formales...: todos estas dicotomías y otras más son tributarias, a pesar de su aparente carácter subversivo, de una obediencia ciega a los cánones (ya tópicos) heredados del surrealismo y de las vanguardias que lo acompañaron y, en ningún caso, son producto de una auténtica libertad frente a las exigencias de la forma, ineludible en la obra de arte: lo que distingue al arte de la ocurrencia. No hay que olvidar que también pueden ser coartadas en las que se ampara la pereza de la creatividad.

(P. Claudel, L. S. Senghor y V. Larbaud son los prototipos de cada una de esas manifestaciones), encomendando el ritmo del poema a los juegos repetitivos morfosintácticos y semánticos de la frase. V. Aleixandre, P. Gimferrer, J. C. Suñén, el primer L. A. de Cuenca, L. A. De Villena, G. Carnero... son ejemplos de esta práctica que intenta evitar resonancias rítmicas viciadas con las matrices métricas de los versos anteriores; pero también evitan caer en la ausencia rítmica que los llevaría a la prosa.

Tenemos, luego, *los poetas versolibristas*, (falsamente versolibristas en la mayoría de las ocasiones). Analizado sus versos, se puede demostrar que éstos están compuestos, en la mayoría de los casos, con el derrubio de la vieja versificación, combinado de la manera más sutil las matrices métricas tradicionales, mediante cortes o conjunciones no clásicos. Una redistribución de la materia fónica le daría al poema, en múltiples ocasiones, la apariencia de una silva irregular. A. Valente, D. J. Jiménez, L. García Montero, F. Benítez Reyes y muchos otros son ejemplos de esta práctica que, en el fondo, conserva lo esencial de la métrica clásica, salvo cuando, llevados por la pereza, la inspiración o la predominio de lo semántico sobre lo musical, en medio de este sistema se deslizan versos que no pueden ser asimilados a los principios tradicionales de la métrica.

Los hay, finalmente<sup>44</sup>, que distribuyen líneas irregulares por la página, sin ningún patrón y sin ningún resultado musical aparente. Se dice que la música del verso se ha trasladado a otro sitio, a otro nivel; el de la música secreta de la alianza semántica de las palabras<sup>45</sup>, el nivel superior de la música de las ideas, desterrando la música vulgar de los fonemas y de la prosodia. La poesía de Olvido García es tributaria, casi siempre, de esta elección. Creo que, con el fin de evitar equívocos, esta poesía debería acogerse al poema en prosa: seguiría siendo poesía, digo yo, puesto que su música y su valor semántico está más allá de la distribución gráfica de la materia verbal; y ¿qué podría perder al hacer ese acto de 'humildad' que ya hicieran los padres fundadores de la poesía moderna: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud? Pienso, por ejemplo, en la mayoría de los poemas de *Curso superior de ignorancia* de M. D'Ors.

La recuperación, a lo largo de estos últimos diez años, del verso regular blanco (y la pervivencia secreta y vergonzante del soneto) indican hasta que punto la métrica es algo intrínseco a la música de una lengua. Pero, con el fin de dilucidar éste y otros problemas relativos a la pérdida (o a la reinención) de la musicalidad colectiva de la poesía actual es preciso, a mi entender, volver sobre el tema, con el análisis de un corpus representativo y, probablemente, con encuestas a los lectores.

Es curioso observar, sin embargo, como en la evolución de la música contemporánea, a este respecto, los músicos cultos (aquellos llevados por la aris-

<sup>44</sup> Aunque casi todos los poetas participan en un momento u otro de esta tendencia, del mismo modo que los que más la emplean también obedecen en ocasiones a los presupuestos del apartado anterior.

<sup>45</sup> Se trata de la herencia del Mallarmé, en *Un coup de dés...*

tocracia del yo autosuficiente en su dinámica de subversión estética continua) también han ido más lejos que los no ‘cultos’ en su destrucción de la música tradicional; y así, mientras aquéllos, desde las diferentes vanguardias experimentales, han pretendido hacer desaparecer de su música las marcas rítmicas y melódicas de la tradición, estas marcas perviven en las músicas ‘populares’, ya sean éstas producto de las escuelas étnicas (cultas o no cultas) o de la música no clásica más juvenil: *sinfonismo étnico, jazz, nuevo folklore, rock, progressive, dance, house y techno*, etc. Esta pervivencia de los elementos rítmicos primordiales en las músicas que los auditores profieren masivamente (la gran colectividad de los jóvenes) debería hacernos pensar en si ciertas experiencias demasiado ajenas al sentir de la colectividad son válidas y justificadas.

Ensimismamiento ontológico, existencial y biográfico del tema, con la pérdida o el encubrimiento del referente antropológico, histórico y social; divagación del poema a la búsqueda de una música que niega los cauces de una musicalidad compartida por una comunidad, histórica, pero también contemporánea...: los ritmos tradicionales, el horizonte mítico y los conflictos históricos de la colectividad han desaparecido ante el nacimiento de una poesía especializada en interiorismos del yo (y en esos interiores, a veces sólo habita solitaria una conciencia, ya sin visitantes ni huéspedes, ya, incluso, sin el eco de sus voces: poema, «bibelot abolido de inandad sonora» elevado a la enésima potencia. ¿A quién le puede extrañar que nuestros alumnos se aburran con los poetas herederos del simbolismo y del surrealismo y se entusiasmen cuando les ofrecemos ejemplos de la actividad comprometida con el Hombre y con el pueblo de la poesía negra africana?

### 3. ¿ES POSIBLE EN NUESTROS DÍAS *EL POETA TOTAL*, COMO CANTOR DE UN YO Y DE UNA COLECTIVIDAD?

3. 1. Para cantar los avatares de su yo, el poeta puede convertirse en un especialista, en un bricoleur aficionado de su propia conciencia verbal.

Para ser la voz que encarna una colectividad, en algunas de sus dimensiones —el hecho histórico y social, inmediato, (lúdico, trágico, social)—, el referente imaginario colectivo que asienta la simbolización de una visión del hombre y de la vida, el sostén material, musical, que coadyuva a la palabra en su voluntad de transcendencia emocional o referencial (esa función oracular o profética que los pueblos siempre necesitan)... para ser la voz que sale de la colectividad y, tras invadir los ecos sonoros de un yo<sup>46</sup>, vuelve de nuevo a esa colectividad, impregnada con los sabores y sinsabores de una existencia y de un verbo propios, es preciso ser un poeta total, no un especialista o un amateur.

<sup>46</sup> Eso es la inspiración: una preñez del imaginario que se llena de hechos, de sensaciones, de ideas que le llegan al yo en la experiencia del otro. (Lamartine, el romántico ejemplar, es ya consciente de este origen ‘externo’ de la inspiración; cf su poema *El Entusiasmo*).



## Y cedo la palabra a Baudelaire:

«No sé si muchos amantes de la pintura se parecen a mí, pero soy incapaz de evitar un notable malhumor cuando oigo hablar de un paisajista (por muy perfecto que sea), de un pintor de animales o de un pintor de flores, con el mismo énfasis que se emplea para hablar de *un pintor universal*, es decir, de un verdadero pintor, como Rubens, Veronese, Velázquez, o Delacroix. Creo que quien no es capaz de pintar *todo*, no merece el nombre de pintor. Los hombres ilustres que acabo de nombrar expresan perfectamente *todo* aquello que expresa cada uno de los especialistas y, además, son dueños de una imaginación y de una capacidad creadora que les habla intensamente a las mentes de *todos los hombres*. En cuanto queréis sugerirme la idea de un artista perfecto, mi espíritu no se detiene ante la perfección de un determinado género, sino que concibe, de manera inmediata, la perfección de *todos los géneros*. Lo mismo ocurre en literatura, de manera general, y en poesía, de manera particular. El que no es capaz de pintar *todo*, los palacios, los chamizos, los sentimientos de ternura y los de crueldad, los afectos ilimitados de la familia y la caridad universal, la gracia del vegetal y los milagros de la arquitectura, la mayor de las dulzuras y el peor de los horrores, el sentido más íntimo y la belleza exterior de cada religión, la fisonomía moral y psíquica de cada nación, *todo* en definitiva, desde lo visible a lo invisible, del cielo al infierno, ese, lo repito, no es en verdad un poeta en la inmensa amplitud que cobra la palabra —pero, tampoco—, según el corazón de Dios. Os referiré a uno diciendo de él: es un *poeta de interiores*, o de familia (...) Hablando de esa manera debilitáis el sentido universal de la palabra poesía»<sup>47</sup>.

El poeta universal o el poeta total... Y es Baudelaire, el padre de la modernidad, el nombre que se esgrime para justificar algunas de las peculiaridades que hemos analizado, quien formula el concepto y quien acusa. El poeta total.

Para que éste fuera posible sería necesaria una proyección del poeta fuera de sí mismo, en función de *un proyecto* y de *una fe*... Por un lado, la fe en el poder de la palabra que hace posible el milagro del pan y de los peces de la escritura y de la lectura, por otro, la fe (que es un proyecto) en la función individual pero también en la función social y colectiva de la poesía. Pero la evolución histórica nos ha situado fuera de esas coordenadas.

Seguimos siendo todos poetas de interiores del yo o, como mucho, de sus decorados íntimos. En nuestra pureza roñosa de poetas de la función existencial de la palabra (una palabra tan pobre como nuestra fe en el hombre y en su historia), nos asusta la idea del poeta total o, cuando no nos asusta, las leyes de la república poética y sus mandarines nos prohíben convivir con la idea, declarada, por sus condenas o sus desprecios, palabra tabú, propia, dicen, de un filibusterismo nostálgico, idealista y reaccionario.

El poeta total, aquel cuya riqueza (visión del mundo y de la historia, dominio de la lengua)<sup>48</sup>, oficio en la construcción del verso y del poema) le permite

<sup>47</sup> *Sobre mis contemporáneos*, Victor Hugo III, 1869. El subrayado es mío.

<sup>48</sup> El poeta que lleva todos los diccionarios de su lengua en la cabeza, según la expresión, de nuevo, de Baudelaire.

ser poeta en y para todas las circunstancias de la vida: las individuales y las colectivas, las gozosas y las dolorosas; para la bajada a los Infiernos del yo y la bajada a los Infiernos de la sociedad y de la Historia, para la celebración de las pequeñas ceremonias íntimas (el teatro interior mallarmeano) y para la celebración de los fastos de la colectividad, para la loa y para el impropio, para lo sagrado y lo sublime, para lo profano y lo grotesco, para el llanto y la risa.

Quiero un poema sobre la niña de Grozni, violada y ahorcada de la rama de un roble, un poema que puedan ir llorando, con su mochila a cuestas, todas las adolescentes de Europa; quiero un poema sobre el canalla loco de Arzallus, un poema que pueda ir repitiendo todo el pueblo español, los ya muertos y los que aún siguen vivos; quiero un poema que cante la muerte, en sarcasmo y en loa, de la más popular de las hembras de España, que cante el poder sexual del sobaco de Lola Flores cuando alzaba los brazos gimieñocantando...

Eso no es poesía, se me dice. Eso es retórica. No es poesía si lo escriben Campmany o Ussía, como no era poesía cuando lo escribían Campoamor o el peor Antonio Machado; pero, será poesía si de esos temas nace un hermoso poema que la gente se aprende de memoria... de no ser así, ni Quevedo, ni Víctor Hugo, ni Rimbaud, ni Neruda, ni Aragón fueron poetas.

3.2. Pero el poeta total no puede asumir la trivialización del espacio estético subsiguiente al triunfo moderno de lo autobiográfico y de sus implicaciones formales: su reduccionismo temático (en lo anecdótico y en lo imaginario), su minimalismo musical (las músicas secretas del yo), su insularidad de príncipe en la torre de marfil o de réprobo en la caverna de los herederos de Caín (aunque esta caverna sea ahora el rincón del pub donde luce, dorado o rojizo, el vaso de güisqui o de tinto). Para asumir la condición de poeta total es preciso, además de estar en posesión de un dominio del lenguaje y de las formas (una voz tan rica, en palabras, en metáforas, en ritmos que es capaz de representar todas las voces de los que esperan su llamada), es preciso saber renunciar a su voz, si ésta sólo es capaz de ensimismarse en sus propios encantamientos de sirena: *castrar la magia de su voz*, como dijo e hizo P. de La Tour du Pin, después de sus primeros grandes éxitos juveniles, los que propiciaron las máximas alabanzas, al hablar de la aparición de un 'nuevo Rimbaud'<sup>49</sup>.

Me he pasado tres años traduciendo al poeta senegalés Leopold Sedar Senghor (Joal, 1906-2002). Su voz tan singular, preñada, sin embargo por un imaginario cósmico, asentado en las leyendas y paisajes de su pueblo ha arrasado mi imaginación hacia tierras remotas, conocidas hasta ahora sólo de soslayo —un mapa, unos ritmos, unas palmeras en un folleto turístico, una analogía forzada con Madagascar, tan querida— y que ya forman parte del ritmo de mis dedos y del mantillo en el que crecen mis metáforas. Su prosodia obsesiva, ligera a veces, otras monótona, como acompañada por el tam-tam del rebaño que camina por el suelo seco de la sabana, me arrastran la sangre y el grito —y leo en voz alta lo que he ido traduciendo: su compromiso con su pueblo, su

<sup>49</sup> Tras la aparición de *La Quête de Joie (La Búsqueda de Alegría)*, en 1939.

raza, su palabra alzada contra el colonialismo y contra la guerra que los senegaleses hicieron (en 1914, en 1940), como soldados franceses, unos por amor, otros por miedo... todos en la muerte—, de piojos, de frío y de tuberculosis.

Las cuatrocientas páginas que reúnen toda su obra poética me sitúan frente a lo que, de un tiempo a esta parte, me obsesiona sin éxito, *el poeta total*. Total, no porque aspire a la totalidad del ser o la totalidad de la palabra, como a un absoluto irrisorio, sino porque es capaz de llevar su palabra, relativa y singular, hacia *todos los rincones* donde el hombre se encuentra implicado.

Y me doy cuenta (casualidad académica o búsqueda obcecada de una necesidad existencial) que el poeta que estoy explicando en clase, estos días, es Victor Hugo, el mayor *poeta total*, con Quevedo, de los tiempos modernos. Canta a su hija muerta en elegías de dulcísima añoranza. Canta su tristeza de amores en lúgubres salmodias. Canta al pueblo en general, con arrebato social y compromiso de justicias utópicas —también lo canta con cinismo de burgués—, narra, cantando, sus gestas fragmentadas, sus *leyendas*, a lo largo de *los siglos*. Ahonda en la bajada a los infiernos de Orfeo y descubre (antes que otros más respetados hoy) el espacio de la poesía moderna<sup>50</sup>, atento a cuanto dice *la boca de la oscuridad*; pero también es capaz de escupir agujijones de ira amarilla contra la figura del gran tirano, Napoleón III, el traidor que ha usurpado el espectro glorioso y caído del gran Napoleón —del mismo modo que, años más tarde lo hará Rimbaud.

Entonces pienso, *¿por qué ha desaparecido el poeta total?* ¿por qué, a medida que el siglo xx ha ido avanzando, en Occidente, cada movimiento poético se ha ido alejando más y más de ese poeta, capaz de cantar con su voz, una y plural, la totalidad fragmentaria del hombre —de los hombres, hasta tal punto que sólo aparece en nuestro horizonte esporádicamente, cuando surge un conflicto— cuando Occidente se encuentra, de nuevo, en periodo de carestía, sobre todo política?

Antaño, todo gran poeta era total: se situaba frente al lenguaje como frente a un instrumento, frente a un medio, no como frente a un fin en sí. Un instrumento para auscultar o celebrar al ser; y cuanto más completo era aquél y mejor se tocaba, mejor se descubría y se celebraba a éste: ese piano infinito del que sólo sabemos tocar cinco o seis notas, según la metáfora impresionante de Proust.

La palabra (su flecha semántica, su red de metáforas, su espejismo simbólico, su masa sonora, el ritmo al que puede llegar mediante el ordenamiento medido y perfectamente calculado de su semántica, de su sintaxis, y de su prosodia —«el azar abolido palabra a palabra»)—, la palabra, ese material con el que está hecha la poesía, había que estudiarla (empezando por los diccionarios, se-

<sup>50</sup> Descubre el espacio (la caverna del ser) y la función (su carácter órfico oracular) de la poesía moderna, si bien no acierta a dar con su forma, al dejarse arrastrar por la facilidad retórica de una poesía del *derrame incontinente*, emocional e imaginario, y del *balanceo* facilón de un verso domeñado; una poética del *bercement* y del *déversement*.

gún el consejo de Baudelaire)<sup>51</sup>: conocerla, conquistarla y amarla, en todos sus resortes, en todas sus alquimias, en todos sus vuelos, como si fuera, a su vez, un piano, que lo mismo sirve para cantar la magia andarina de un trío de Schubert que la danza sincopada, a trompicones, de una pieza de jazz.

Antes, el poeta que había entrado en posesión de su instrumento, (condición primera del artesano y del artista), podía enfrentarse a su trabajo de poeta total, sin abdicar de su gracia de numen —ángel o duende—, según las categorías de la inspiración que Lorca aplica a la poesía andaluza<sup>52</sup>. Para ser el poeta de una colectividad (y no el poeta de un yo enlodado en los marjales de su inmanencia) es preciso, primero, saber pulsar los instrumentos de la colectividad; cantar con ritmos que repitan o recuerden sus ritmos, cantar con las resonancias culturales y étnicas que repitan o encuentren un eco en su conciencia —en su cuerpo... y ser, luego, accesible a sus problemas: saber que el yo debe injertarse en ellos o que, en algunas ocasiones, frente a ellos, debe incluso abdicar.

3.3 No fue el Romanticismo, con su individualismo, sólo aparente, sólo ocasional, el causante de la muerte del *poeta total*. Esta muerte se inicia con el Simbolismo; pero no por simbolista (Hugo es simbolista siempre que no es un simple vocero), sino por haberse refugiado, tras *la muerte de Dios* y el triunfo social de la burguesía capitalista, en un yo insular y aristocrático: un yo que pretende encontrar en sus meandros de riachuelo perdido o en sus fuentes dormidas, sin eco, la substancia de su verso y la música capaz o incapaz de proyectarlo hacia el otro. Por eso, no todos los simbolistas responden a este patrón: Rimbaud, por ejemplo, buscado también su tema y su música en la colectividad que ama, ríe, sufre y se enfurece (*Las manos de Juana María, Orgía parisina, Rabia de Césares...*), lo que no le impide ahondar en su yo, para cantarnos toda la gama de su sed, antes de darse cuenta de que ha caído en una superchería verbal y de que ha traicionado a su *raza* —con la ayuda de una retórica que le ha permitido fingir, también, la locura.

Cuando Mallarmé invita al poeta moderno a abandonar *el verso oficial*, instrumento musical de la palabra de toda una colectividad durante siglos, (aunque le invite a medias), no sólo está potenciando el magnífico florecimiento, en libertad de aguas salvajes, de la *versificación* moderna (cuando hay versificación, cuando hay trabajo musical en la frase), también está forzando las grietas por las que se ha podido filtrar, con sus chorreras pringosas sin eco, ese falso verso libre (simples líneas más cortitas o más largas, sin ritmos ni sonos, que llenan tantas páginas de los llamados libros de poesía —de ahora). Pero el gran problema, con ser éste un problema, no está ahí; la invitación de Mallarmé pone en manos de los poetas, que en su gran mayoría ha dejado de ser *eco sonoro de su pueblo*, colectividad o clase, un instrumento autista que los aleja cada vez más del *canto general*. No, porque no se pueda cantar lo general en verso libre, sino porque para cantar lo general en verso libre y propio hace falta tener el alma y

<sup>51</sup> *Théophile Gautier*.

<sup>52</sup> *Teoría y juego del duende*.

el cuerpo tensamente preñados por los sonos y ritmos del pueblo, y así, en lo singular, suena lo colectivo; como Senghor, por ejemplo, en sus *Cantos etíopes*, o Neruda en su *Canto general* o en sus *Odas elementales*; capacidad que sólo tienen las grandes voces, mientras que el instrumento oficial aseguraba la colectividad del canto, incluso para los poetas menores —la mayoría.

El ensimismamiento temático del yo del poeta, un yo de espejismos, ajeno al Cosmos y a la Historia, iniciado con el Simbolismo Decadente y ahondado por el Surrealismo, con la sacralización en negativo del subconsciente, han venido a incidir en este abandono del *canto general* que convoca y exige, necesariamente *al poeta total*.

Ahora sólo se considera poesía *auténtica* a aquella empantanada en los meandros de un yo, cada vez más empobrecido en los juegos especulares de su identidad, un yo que se dice con su propia música (guitarrillo desafinado de una sola cuerda) —que los demás no perciben en muchas ocasiones como canto— y con palabra raquíca, pero suficiente para decir el deshabitado universo interior de un hombre que ha perdido, a la par, tanto su naturaleza misteriosa como su voluntad de trascenderse en el otro.

Poesía ontológica o metafísica la llaman (y así la he llamado), poesía de la experiencia la bautizan de nuevo —ahondando en su trivialidad—; pero esa función ontológica, que pudo tener su razón de ser en un principio (tras la muerte de Dios y la necesidad de descubrirle o inventarle al hombre una identidad de huérfano), es ahora, en la mayoría de los casos (y salvamos la herencia de Claudio Rodríguez y de Ángel Valente) simple terapia verbal, de confesionario doméstico —psicodrama en solitario o confidencias de amigo— siendo buena en sí misma su poesía, el triunfo de Gil de Biedma).

Por el contrario, se muestra una desconfianza, condescendiente e irónica, con las demás manifestaciones de la lira (oda, elegía, sátira, madrigal): poesía menor —panfleto de nostálgico, saeta de puerta de retrete o chascarrillo de velador de cafetería—. ¿Dónde está, después de Blas de Otero la gran poesía política española, doliente o imprecadora, dónde la gran poesía festiva que canta los gozos del pueblo liberado (¡y tienen que echar aún mano del cadáver de Alberti!), dónde la gran poesía filosófica, capaz de enfrentar la palabra con misterios que llegan—el dios de un mundo omnipresente y virtual, sin ir más lejos—, dónde la gran poesía cósmica y social que nos cante la tragedia de Guatemala y Honduras... o la destrucción paulatina del Mundo - sus ríos, su mares, sus bosques?

¡Falsas retóricas!, me dirán; y se condena a Saint-John Perse, a Claudel, a Neruda, a Pound..., sin darse cuenta de que la retórica del yo ensimismado también puede ser falsa, porque retórica es toda estrategia verbal y artística organizada y encaminada a conseguir un efecto.

Ni Dante, con su cosmología tripartita y trinitaria, ni Gongora con sus letrillas chispeantes, ni Quevedo o Cervantes con su dolor funerario de España, ni Víctor Hugo, a orillas de cualquier *debacle* o de cualquier éxtasis oscuro, ni Rimbaud, mágico en los crepúsculos de las bombas en flor de la Comuna, ni

Lorca, con el hilillo tenue de sus canciones o la vomitona de sus poemas torrente, ni Neruda, general y decadente, ni... ni... ni... tendrían cabida en la poesía de ahora —al menos en la que se publica y se estima.

Frente a los espacios ocupados por novela, cine, televisión...y por culpa de su empobrecimiento temático y del raquitismo de su música, la poesía actual ha matado al poeta total. Pero, con esta muerte, ¿no ha sido tal vez la Poesía la que ha muerto? Al menos para el común de los lectores —de poesía, se entiende.