

últimos libros precisamente los que han obtenido el reconocimiento general de la crítica, demuestra, en mi opinión, que la segunda promoción de novísimos, con su rebajamiento de exigencia estética, ha fijado las pautas que *deben* aplicarse para la aceptación o el rechazo de una obra.

Otros poetas se han enfrentado a aquella amenaza de agotamiento expresivo de manera menos elusiva, asumiendo algún tipo de cambio en su obra pero sin deslizarse hacia posturas acomodaticias. En el caso de Antonio Martínez Sarrión, el cambio de rumbo se atisbaba ya en el último poemario incluido en *El centro inaccesible* (1981), precisamente en el que llevaba ese título, pero se aprecia sobre todo a partir de *Horizonte desde la rada* (1983). El final amenaza pero no vence —véase el poema «Últimos pájaros urbanos», de *El centro...*²⁵—. El poeta no se declara vencedor tampoco, pero consigue domesticar la amenaza del fin hasta firmar con ella un pacto de agresión sopesada, sin desbordamientos y a largo plazo. Es un cambio de estrategia, pero no de lucha. Así, tanto *Horizonte...* como *De acedía* (1986) o *Ejercicio sobre Rilke* (1988) muestran que el autor no se ha «retirado», sino que más bien se ha atrincherado para poder disparar mejor, quizá no con tanta ambición como en entregas pasadas, pero sí con las mismas «malas», es decir, creativas intenciones.

Jenaro Talens describe un giro similar, que él mismo explicita en el posfacio de *Tabula rasa* (1985), libro que inicia su, por llamarla de alguna forma, segunda etapa: «Movido por la necesidad biológica de expulsar quién sabe qué fantasmas sin cuerpo, [estos] poemas parecen abocados a vender la ficción de una verdad que no es sino la otra cara del desconcierto»²⁶. En mi opinión, no se trata de que Talens haya abandonado el empeño de sus libros anteriores, ese sondeo lírico donde confluyen la pasión repleta de ideas y el hervidero teórico más apasionado. Como él dice, a propósito de su etapa inmediatamente anterior, «*asumida la imposibilidad del silencio*, quedaba, cuando menos, la voluntad de romper los espejos, *acabando de una vez con ese juego solitario que consiste en ocultarse sin vacilaciones, bajo formas de desnudez* ("vuelto palabras claras y precisas") en un dispositivo falsamente confesional». Subrayo las expresiones del mismo posfacio que marcan la actitud claramente opuesta a la de los ascendentes poetas de la decadencia: el agotamiento de la palabra no puede resolverse en «la falsa transparencia de la expresión directa»²⁷, es decir, en el refugio engañoso de la sensibilidad triunfante, ni siquiera en el de la experiencia acriticamente interpretada.

Más extremada parece ser la actitud de Félix de Azúa, que hizo pública su decisión de no escribir versos casi a la vez que escribía los tres poemas con que amplía la última edición de su obra lírica completa (1989). La «Justificación» que el autor incluye en ese volumen ofrece una formulación

²⁵ Antonio Martínez Sarrión: *El centro inaccesible (poesía 1967-1980)*, Ed. Hiperión, Madrid, 1981, pág. 215.

²⁶ Jenaro Talens: *Tabula rasa*, Ed. Hiperión, Madrid, 1985, pág. 90.

²⁷ «(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión», prólogo de J. Talens a *El centro inaccesible*, pág. 21.

muy particular de los términos en que se plantea el acabamiento de la lírica actual: «El significado [es decir, «aquello que va apareciendo y desapareciendo», según apunta más adelante] lo constituye una poética que no puede tener nombre propio porque no es instrumento. A veces se deja oír y a veces no se oye en absoluto. A veces, como en el tiempo de los antiquísimos, habla desde una roca o desde un trueno. En cualquier caso, ahora no está en nuestra boca»²⁸. Se aproximan estas reflexiones a las que introducían *Farra* (1983). En ambas ocasiones, Azúa —no muy lejos de Carnero, aunque más radicalmente que el poeta valenciano— da constancia de la absoluta necesidad de la poesía y de su mínima vigencia cultural en nuestros días. Entre esos dos límites, el poeta decide callar mientras, quizás inevitablemente, pero muy alerta, escribe sus nunca se sabe si últimos versos, lo que demuestra que «no hay que perder de vista que la tarea poética no tiene fin, porque el fin de la tarea poética es alejar el fin»²⁹.

La actitud de José Miguel Ullán ante los límites de la expresión poética ha sido, desde sus primeros libros, un impertérrito sondeo en lo más compacto de los cercos que rodean, por dentro y por fuera, a las palabras. Sus incursiones en la poesía concreta, antidiscursiva, casi plástica, pueden interpretarse como una consecuencia de su opción por la palabra vertida hacia «la armonía neutra de lo indeciso e indomable»³⁰, hacia lo más oscuro del significado (en el sentido absoluto y, sin embargo, no permanente, que insinuaba Azúa). La indagación de Ullán es de un radicalismo neto, nada espectacular, e incluso muestra ante el lector una aridez (de resonancias clásicas, por cierto) irreconciliable con cualquier componenda estética. Ullán se sitúa en los antípodas de la poesía academicista y decadente.

Próxima a la estrategia agudizadora de Ullán está la de Agustín Delgado. En la segunda etapa de su producción, que él mismo señala a partir de 1970, el estilo de Delgado va abandonando la frase de estructura regular para reabsorberse en expresiones elípticas que expresan o bien un dramatismo concentrado (véase *Espíritu áspero*, de 1974) o una ironía cada vez más afilada (sobre todo a partir de *Discanto*, de 1983). Es posible que esa tendencia a suprimir elementos explicitadores de la frase y a rozar el hermetismo sea parte de la reacción de este poeta contra la confianza en la palabra poética que subyacía a los versos de su primera etapa. Fueron aquellos primeros libros —que, releídos hoy, no han perdido nada de su tersura estilística, por más que su trasfondo ideológico se haya esfumado— los que marcaron la incompatibilidad de Delgado con cualquier cenáculo novísimo. Ese distanciamiento puede tener algún sentido para el teórico tendencioso, pero no para el lector.

²⁸ Félix de Azúa: *Poesía*, 1968-1988, Ed. Hiperión, Madrid, 1989, pág. 8.

²⁹ Op. cit., pág. 9.

³⁰ En C.G. Moral y R.M. Pereda: *Joven poesía española*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 156, «Poética» de J.M. Ullán.

Junto a Ullán, a Vázquez Montalbán, a la primera etapa de Jesús Munárriz, incluso a Leopoldo María Panero y, como veremos, a Ramón Buenaventura, Delgado forma parte de esa variante novísima que no necesitó apoyarse en el cadáver de la poesía social para conseguir dar realce a su figura. Delgado superó la etapa en que pretendió, junto con los otros componentes del equipo *Claraboya*, defender y hacer una poesía más dialéctica que social, superadora de las rémoras romántico-simbolistas del socialrealismo pero ideológicamente orientada. Sin embargo, se diría que el autor, alejado desde hace veinte años de cualquier tendencia catalogable, acentúa su distancia no entre él y los otros poetas de su generación, sino entre él y su propia obra. Esa es la impresión que nos da su última entrega de poemas, *Sansirolés* (1989), donde el juego irónico y el chispazo ingenioso habla con sobreentendidos de automarginado. No se olvida tampoco de aludir críticamente al ambiente poético:

La máquina del tiempo se enrosca la pelambre
y rosicler desata eneidas por un tubo³¹.

Pero el viajero que huye (1991), de Manuel Vázquez Montalbán, «cierra el ciclo iniciado por *Una educación sentimental*». Parece despedirse así del lector este poeta que ha escrito sus dos últimos libros —el señalado y *Praga* (1982)— a lo largo de veinte años. Entre la ironía y la amargura, la obra lírica de Vázquez Montalbán ha ofrecido, desde su primer libro, una visión desencantada del mundo y de la propia poesía. Sin embargo, incluso hablando del punto final que supone la poesía contemporánea —véase el poema «Arte poética», publicado por primera vez en la antología de Castellet de 1970—, Vázquez Montalbán no renuncia a los planteamientos formales característicos de aquella estética renovadora que situábamos en los años sesenta. La técnica de descomposición de la frase en elementos poéticamente conjugados, superpuestos o reiterados con variantes, sigue llenando páginas, si no con el nervio fresco —muy de agitación poético-social— de aquellos años, sí con una autonomía estilística claramente ajena a la simbolización idealista entronizada en el decenio de los ochenta:

de qué color el tiempo entre dos mares
rosa blanca de día rosa roja de noche
la realidad es un viaje no iniciado
islas a la deriva aguas ateridas
mordiendo el hacha de los acantilados
a la espera de la cita con la muerte³².

La crítica aún no ha aceptado totalmente la obra de Ramón Buenaventura. En mi opinión, este poeta merece figurar, no sólo entre los novísimos de primera hora —aunque su primera aparición pública se produjese en

³¹ Agustín Delgado: *Sansirolés*, Ed. Endymión, Madrid, 1989, pág. 31.

³² Manuel Vázquez Montalbán: *Pero el viajero que huye*, Ed. Visor, Madrid, 1991, pág. 29.

1978—, sino entre los que escriben confiados en que el final de la poesía ha estado siempre y está todavía lejos. *Cantata soleá* contrastaba con el ambiente poético de finales de los setenta. Se trata de un poema-libro escrito por alguien que se da la bienvenida a un tiempo y a un espacio concreto —está escrito entre 1975 y 1976— con unos atributos estéticos irreductibles: «Me niego a competir / por un trozo de prensa / dominical / Exijo / solemnemente / que televisen la revolución»³³. Formalmente desprejuiciado, pero muy dueño de sus recursos, el libro discurre con una soltura inusual y, en mi opinión, muy convincente.

La misma impresión nos dan los libros posteriores de Buenaventura: *Tres movimientos* (1981), *Vereda del gamo* (1984), *El abuelo de las hormigas* (1986) y *Eres* (1989). Con un lenguaje —no sólo un léxico— prerrenacentista, más Fernando de Rojas que Garcilaso, y con reflejos vallejianos, Ramón Buenaventura es uno de los poetas actuales más comprometidos con la contemporaneidad de la lírica. La suya, como la de los mejores poetas de esta y cualquier generación, es una poesía que sale al encuentro de su propio objeto, que no se recluye en formalismo o tematismo alguno, sino que avanza cuestionando cada palabra y respondiendo a cada paso. De ahí su frescura, sus a veces maniáticos apasionamientos —véanse sus intentos de entronización poética, bastante dudosa, de las «diosas blancas»— y sus llamadas a la perpetua recreación: «Poetas, por favor, cread el mundo»³⁴, sin reticencia antirrealista alguna: «Dejar de alterar la realidad es dejar de ser hombre»³⁵. Es, además, una poesía alegre sin un ápice de ingenuidad, maliciosa, llena de emociones fuertes y tocada por ese gracejo lírico que, cuando el poeta lo dosifica bien, seduce sin empachar: una poesía apta para recuperar a lectores reacios a la lírica de hoy.

Los poetas señalados, incluso los que han descrito una trayectoria discutible, desde nuestro punto de vista, cuentan con una obra en algún momento, al menos, rica en posibilidades de desarrollo. Todos se encuentran ahora mismo en su etapa vital de madurez recién estrenada, y de todos se puede aún esperar obra nueva, acorde o no con la ya escrita pero de interés para el lector. Los diferentes temperamentos expresivos de cada uno no impiden que sus obras, embarcadas en rumbos distintos, se hayan adentrado alguna vez en la misma alta mar.

En nuestro próximo artículo intentaremos rastrear la distancia que separa a estos poetas de la segunda promoción de los años setenta.

³³ Ramón Buenaventura: *Cantata Soleá*, Ed. Hiperión, Madrid, 1978, pág. 42-43.

³⁴ R. Buenaventura: *Tres movimientos*, Ed. Hiperión, Madrid, 1981, pág. 51.

³⁵ R. Buenaventura: *Vereda del gamo*, precedido de *Los papeles del tiempo*, Ed. Hiperión, Madrid, pág. 75.

Pedro Provencio