

en retórica codificada —y confirmadora de los códigos establecidos ya para la lectura—, haya de decirle al lector algo diferente de lo que le dice quien expresa el «mal de amor» a la manera más convencional. Por no «pensar en transformaciones» internas, es decir, formales, el poeta puede acabar reducido al papel de agitador de un «malestar» que le sienta muy bien a la visión del mundo más inmovilista: una válvula de escape para asegurar el sistema y hasta un estímulo saludable. Algo muy similar a lo que le reprochábamos a las vanguardias.

Aunque ningún poeta de la experiencia falta a esa premisa de la autolimitación formal, entre ellos hay voces muy diversas.

Felipe Benítez Reyes parte de la poesía elegíaca y llega a la de la experiencia en su versión escéptico-galante. El buen hacer de muchas de sus páginas resulta condicionado —mucho más visiblemente que en García Montero— por una retórica manida, procedente de la tradición ideológicamente opuesta a la de la poesía que el autor pretende escribir:

Aquel verano, delicado y solemne, fue la vida.
Fue la vida el verano, y es ahora
como una tempestad, atormentando
los barcos fantasmales que cruzan la memoria²⁷.

De más amplio registro es la poesía de Javier Salvago. Exceptuando su primer libro —con el que los restantes han marcado claras distancias—, se trata de una obra sobria, limada de adornos, vigilada por una ironía permanente que no le permite ningún énfasis y situada por voluntad propia en el más extremado cotidianismo, en el renunciamiento a toda ambición de alto vuelo: la única pretensión de las palabras consiste en mostrar que no se puede pretender nada con ellas. El lector oye que le dicen:

Me gustaría saber qué es lo que buscas,
qué intentas encontrar, por qué has cogido
—sin demasiada fe, supongo—
este libro.
Yo no sé nada que tú ya no sepas,
que no nos puedan enseñar los años.
No hago juegos de magia. No deslumbro.
Hablo sin vanidad de mis asuntos.
(A lo sumo, acompaño)²⁸.

La imposibilidad de encontrar nada nuevo dentro ni fuera de las palabras es un dogma de fe: peca —de iluso, de pretencioso— quien muestre algún tipo de fe en la poesía. Salvago conoce muy bien la trastienda de la escritura —bajo su fraseo aparentemente espontáneo hay mucha autodisciplina— y le da tanta importancia como cualquier poeta de otro signo al hecho de escribir (y de presentarse a concursos, y de publicar),

²⁷ Felipe Benítez Reyes: *Poesía*, Ed. Hiperión, Madrid, 1992, pág. 115.

²⁸ Javier Salvago: *Variaciones y reincidencias*, Ed. Visor, Madrid, 1985, pág. 11.

pero se aplica aquella norma tan rigurosamente que alcanza un grado más allá de la resignación y llega casi a la asepsia:

Ni triste ni contento,
con algo que parece indiferencia,
a mi vida me enfrento,
armado de prudencia,
repuesto de la indómita impaciencia²⁹.

Todo menos la impaciencia, es decir, menos pretender, como los «indómitos» primeros novísimos, que las palabras puedan revelar ocultamiento alguno. Muy en la huella de Gil de Biedma —«Partiendo de la base / de que todo es mentira»³⁰—, Salvago se cuida de dejar claro, de vez en cuando, que él también podría emplearse más a fondo —«No te engañes, lector. No soy tan pobre / como aparento»³¹—, lo que parece muy probable, pero se mantiene hábilmente equidistante de toda empresa estética que pudiera gastar sus supuestas riquezas. No es extraño que la poesía de Salvago nos suene con frecuencia a la de Luis Alberto de Cuenca, tanto en su acercamiento al Borges más engañosamente «sencillo» como en esa liviandad de tono que busca la elegancia despegada de Manuel Machado.

Poetas como Jon Juaristi, Vicente Gallego, Carlos Marzal o José Antonio Mesa Toré están escribiendo versos de un realismo ágil y sólido, basado en referencias del mundo actual y bien adobado de ironía. Pero todos ellos participan de aquel desinterés por la búsqueda formal que señalábamos en García Montero, y del estoicismo de Salvago. Para todos, la poesía es ante todo un arte nada pretencioso, instrumental y recreativo: un juego. «El juego de hacer versos» es la expresión de Gil de Biedma que les sirve de lema. Sin embargo, el poema de donde procede ese verso dice algo más: «El juego de hacer versos / —que no es un juego— es algo...»³². No vemos por qué el guiño del primer verso, espontáneo y efectista, ha de ser más digno de crédito que la afirmación del segundo, reflexiva y hasta admonitoria.

Los poetas de la experiencia coinciden en rebajar a escala cotidiana la estatura abusivamente estirada del poeta típico: el poeta no es nadie extraordinario, repiten. La tarea es en sí misma plausible: mucho tendríamos que agradecerles si consiguieran desbancar al estereotipo infatuado que los medios de comunicación atribuyen mecánicamente a quien escribe versos, para poner en su lugar la imagen de una persona cuya sola excentricidad digna de atención —ésta sí, absorbente y hasta obsesiva— consiste en la empresa literaria a la que consagra lo mejor de sus energías. El problema es que en esa operación creen necesario rebajar también los planteamientos de la obra poética. Caso extremo es Roger Wolfe, un poeta que había despertado grandes expectativas —y del que todavía se deben esperar páginas de interés— pero que, en su último libro, reduce por momentos

²⁹ Javier Salvago: *Volverlo a intentar*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 1989, pág. 13.

³⁰ Op. cit., pág. 21.

³¹ Op. cit., pág. 33.

³² Jaime Gil de Biedma: *Las personas del verbo*, Ed. Barral, Barcelona, 1975, págs. 135 y 137.

el poema a una observación, no ya sin trascendencia alguna, sino sin relevancia literaria. El poema titulado «¿A ti también?» se compone de estos tres, digamos, versos: «Ganas de bombardear la iglesia / ahora de que acabas de enterarte / de que el párroco mentía»³³. Lo que vuelve a recordarnos algo ya muy repetido desde los viejos tiempos de las polémicas acerca de la poesía social: el primer enemigo del realismo es la banalidad.

Más de un poeta de promociones anteriores se ha adosado a la poesía de la experiencia. De esa forma, puede ser que se recuperen poetas a los que la oleada novísima —o quizá sobre todo sus consecuencias epigonales— había relegado a segundo plano. Con los mismos criterios se ha llevado a cabo un nuevo recorte de la tradición inmediata: junto a Gil de Biedma sobrevive Ángel González, quien quizá por no haberse prodigado en textos teóricos, no ha tenido la progenie explícita del anterior, pero que, con maneras menos mundanas, cuenta con una obra de calidad persistente en pleno despliegue, es decir, llena de expectativas para el lector.

Es notable, sin embargo, la desafección en que los poetas de la experiencia han relegado a la obra de José Ángel Valente. Casi despectivamente se suelen referir a la «poesía del silencio», de la que se considera principal responsable al autor de *Material memoria*. Al hablar de los poetas del 50 se llega incluso a considerar la etiqueta como referida a sus representantes más realistas: junto a los señalados, José Agustín Goytisolo, pero también Francisco Brines y José Manuel Caballero Bonald, lo que no deja de ser forzado.

La de la experiencia es sobre todo una poesía posibilista. Su propuesta estética se limita deliberadamente ante la supuesta escasa capacidad receptora del lector. Su alcance moral no reproduce el discurso emancipador que ha sido inseparable del realismo, sino que acepta la imposibilidad de que la poesía contribuya a ningún tipo de emancipación más allá de la esfera de unas relaciones eróticas desinhibidas, de una sentimentalidad *distinta* o una cotidianeidad soportable. Cuenta, eso sí, con representantes de talla que podrían en cualquier momento ofrecernos la sorpresa de una obra arriesgada y ambiciosa.

Resistencia, indagación, radicalidad

El realismo lírico apropiado al momento presente puede ir más allá y más acá del espacio ocupado, de forma tan atendible como restringida, por los poetas de la experiencia. Ése es el empeño en que vemos embarcado a Jorge Riechmann, quien también se ha empleado a fondo en el terreno teórico. Riechmann inserta la teoría en sus poemas y abre espacios líricos en sus textos teóricos, de manera que la reflexión y la práctica poética

³³ Roger Wolfe: Hablando de pintura con un ciego, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1992*, pág. 39.

no sólo se reflejan una en otra, sino que se imbrican y avanzan trenzadas. Para Riechmann, «el poema es un *experimento de subjetividad*. Como todo experimento, se somete a condiciones intersubjetivas de verificación y se presenta como esencialmente generalizable»³⁴. La mayor interioridad se expone a la máxima exteriorización y además la busca deliberadamente, puesto que sin ella nunca pueden tener validez los precipitados conseguidos en el laboratorio del poeta.

Pero en ese laboratorio el ingrediente básico y último es la palabra, y el poeta no tiene por qué renunciar a los resultados de experimentos anteriores, sin plegarse por ello al manierismo experimental, que ha hecho tantos estragos como el academicista: «Seamos dadaístas en lo esencial, pero nunca en lo insignificante», «los poetas malditos no me interesan en cuanto malditos, me interesan en cuanto poetas»³⁵, es decir: sería ingenuo reproducir al pie de la letra el resultado de aquel malditismo, que tantas veces se ha quedado sin sustancia, pero vale la pena intentar traducir a términos actuales las exigencias de aquella actitud. «El realismo es una actitud», repite Riechmann citando a Brecht, pero no sólo una actitud del poeta ante la poesía como estamento al que pretende, o no, pertenecer, sino del autor ante el yo poético, ante sí mismo y ante el mundo del lector, que es su punto de contacto crítico con el mundo.

«La voz del poeta se identifica, cada vez más, con la de un mundo que agoniza. No en el modo de la melancolía, sino en el de la cólera»³⁶. La agonía de las esperanzas que llenaban el catálogo del progreso socioeconómico, paralela al hundimiento de valores religiosos y políticos, alimenta a la abundante poesía elegíaca y escéptica con despensas repletas de melancolía frondosa y succulenta. Los vasos comunicantes entre esa melancolía y las elaboradas formas líricas romántico-simbolistas son evidentes; es más: nunca han tenido esas formas ya preceptivas una despensa ideológica tan bien provista de vituallas. No es de extrañar que la pereza posmoderna haya logrado llevar al primer plano editorial productos insípidos que cantan el final de la utopía con el gesto —la actitud— de quien, viendo a todos los bandos derrotados en la misma batalla, se proclama vencedor de nada —melancólico, pero triunfal— por el hecho de no haber luchado en bando alguno. La conciencia posmoderna se declara inocente ante el espectáculo de un siglo que está culminando en uno de los mayores cataclismos morales de la Historia: aquello no va conmigo, parece proclamar. Riechmann opta por otro tipo de posmodernidad, la que asume la conciencia invadida de parásitos, la no inocente por decisión propia, y se sitúa al frente, no al margen, de este siglo, con todas las consecuencias. «Aceptar para la poesía el papel de ornamento en un mundo inhumano es indigno»³⁷. Consecuentemente, renuncia a la poesía romántica y a la simbolista: «Rompo

³⁴ Jorge Riechmann: *Poesía practicable*, Ed. Hiperión, Madrid, 1990, pág. 31.

³⁵ Op. cit., pág. 70.

³⁶ Op. cit., pág. 94.

³⁷ Op. cit., pág. 95.