

Sus *Canciones y soliloquios* (1976) se apartan de toda la poesía al uso, prescinden de la tradición que alimenta la poesía española desde el Renacimiento y se apropian un yo de mente sencilla, alimentado de poesía popular y de retórica ingenua. Por momentos aparecen restos de retórica previsiblemente culta —«Tú, cuya mano me ha bañado / de un fuego transparente las espaldas»—, pero el esfuerzo por escapar de ese ámbito lírico es permanente y consigue llegar al objetivo que se propone. Su otra apoyatura es el ritmo: o bien utiliza versos breves, generalmente asonantados, o combina los pies de cantidad silábica en el verso extenso. Como se ve, es todo un proyecto lírico.

Ya antes había publicado *Sermón del ser y no ser* (1972, reeditado varias veces después), escrito en «algo así como un senario yámbico prolongado en medio pie». Posteriormente, *Relato de amor (endecha)* (1980) aparece también medido en pies clásicos pero asonantados, y las canciones en *Del tren* (1981, reedición ampliada del poemario del mismo título aparecido en 1964) prolongan los moldes flexibles de *Canciones y soliloquios*. Los presupuestos estéticos son siempre los mismos: el yo que habla *sabe* —no es realmente un ingenuo—, pero no sabe a la manera con que se suele saber; su punto de mira es siempre otro, y su intención declarada es llegar al lector por la vía del recitado —en el caso de los poemas extensos, sobre todo— o por el del encantamiento que produce la canción de corte popular.

García Calvo cuenta con que sus lectores —y no digamos sus auditores— han de ser tan raros como su poesía. El verso basado en la cantidad silábica no parece que añada gran cosa a la utilización artística de una lengua cuyos accidentes fonéticos giran alrededor de la intensidad y se suavizan a base de timbres no muy distantes. Es difícil que el castellano, fijado, tal como lo conocemos hoy, en los últimos cuatro siglos, pueda ofrecer las mismas posibilidades artísticas que las lenguas clásicas. Escribir en pies métricos —aun sin caer en la floritura modernista— resulta una convención literaria como otra, arbitraria y, desde luego, muy culta. El yo de sus poemas no es por ello más ni menos aceptable que el de cualquier otro poeta de los aquí señalados. Eso sí: todos esos rasgos diferenciadores le hacen hablar con un desparpajo especial, lejos de los recursos retóricos romántico-simbolistas, muchas veces con resabios clásicos del estilo «ojos glaucos» o «beber de la copa de la ardiente sombra», pero siempre con la mira puesta en su propio universo de dicción, sin referencias a nada de lo que compone el recinto «poesía española».

La poesía de García Calvo, además, está repleta de contenidos sugerentes que, casi sin que el lector lo advierta, penetran y dejan semilla de conocimiento propio. La forma que hace como que es relajada, no sólo coloquial

sino pueblerinamente familiar, está arraigada en una «forma de pensar» que emerge sin dificultad y sin imposición:

Dame tú la mano de no sé dónde,  
dime que soy mentira;  
cese el verbeneo de mi cadáver,  
y el amor se dispare a la sombra  
como flecha perdida.

No se trata de que la poesía esté hecha con ideas, sino de que su autor tenga una particular visión del mundo que le sirva de cañamazo en el que bordar sus versos. Un cañamazo que no tiene por qué ser evidente pero que fundamenta cada palabra. La poesía no se escribe con ideas ni con palabras, sino con relaciones entre las palabras, con permiso de Mallarmé. Y en esas relaciones —como en los intervalos de las notas musicales— hay una concepción de la existencia y una dialéctica de pensamiento oculto que alimenta con su savia la arboladura de la expresión.

Esa misma impresión de verso-iceberg, de expresión que emerge *porque* existe un mundo propio bajo la línea de flotación, colma la receptividad a cada paso de un libro capital en el panorama reciente de nuestra poesía: *Descripción de la mentira* (1977, reed. 1986), de Antonio Gamoneda.

La publicación de *Edad* (1987) ha difundido, por primera vez de una forma regular, la obra de este poeta prácticamente enclaustrado en una provincia y ausente por completo de los saraos celebratorios, hasta hace unos años en que, ya tardía y quizás inútilmente, se le ha intentado recuperar. No necesita homenajes, sino lecturas. *Descripción de la mentira* corrió la misma suerte silenciosa de sus libros anteriores, pero si a la calidad literaria le llega siempre su hora, ésta es la hora de afirmar que ese poema merece estar situado entre los primeros de nuestra poesía. No porque sea impecable o indiscutible, sino porque colma la lectura más exigente. A veces, la contundencia de su discurrir lo hace quizás excesivamente apretado, como endurecido en grumos de sentido que interrumpen la fluidez, pero incluso en esos momentos lo que parece exceso se agradece por su hondura terca e irreconciliable con la superficialidad tan celebrada alrededor suyo por lecturas complacientes de poetas más fácilmente beatificables.

¿Se trata de un poema de amor desesperado, de un canto al padre muerto, de una elegía por todo y por todos y por sí mismo? Se trata de todo eso y de algo nuevo cada vez que se lee. «Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros»<sup>32</sup>. Es un relato lírico, asombrado por verse en el principio de todo y sabedor de que ya está —de que siempre ha estado— cerca del final. Es un poema que ambiciona rozar la totalidad y se resigna a pronunciar sólo lo que le es posible:

<sup>32</sup> Antonio Gamoneda, *Edad*, Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1987, pág. 285.

Tu voz en dátiles sangrientos surge de las sustancias distribuidas sobre el mar, y su metal vuela en círculos, vuela con alas venenosas sobre ese cuerpo ya dorado, ya ciego en frutos demasiado dulces<sup>33</sup>.

Es, sobre todo, un poema bellissimo, con esa belleza que pasa tanto por el brillo formal como por la hondura de las resonancias significativas. Una belleza que no necesita contorsiones lingüísticas ni exhibe títulos repintados; le basta con concentrar en una expresión la experiencia artística del poeta y la del lector: «Todas las cosas comunican miedo», «Me obligas a la lucidez sin causa», «Durante un instante me visitó un crepúsculo cuya profundidad no me pertenece».

Con *Descripción de la mentira* el degustador de poesía tiene la relectura asegurada: como una composición musical que se diversifica y se ahonda cuanto más se escucha, porque también se hace parte del auditor y la hondura es improvisación y sondeo en quien oye y vuelve a oír, así este poema se ofrece al ojo más penetrante con la seguridad desconcertada y con la afilada sutileza de la obra de arte.

Gamoneda hace gala en este poema de un impulso firme, de un largo aliento. Sus poemas posteriores confirman esa impresión, pero también anuncian el declive vital de quien se manifiesta en ellos. Si en *Descripción de la mentira* nos encontramos con una capacidad de dicción inabarcable —por momentos nos sentimos inmersos en un universo lírico tan poderoso como el de *L'homme approximatif* de Tristán Tzara—, en *Lápidas* se acentúa el tono elegíaco hasta el punto de inclinarse la palabra casi del lado de su agotamiento: «Soy el que ya comienza a no existir / y el que solloza todavía. / Es horrible ser dos inútilmente»<sup>34</sup>. El lector tiene la tentación de no admitir la excusa insoslayable del cansancio vital —«tus oídos (los del lector) escuchan sin misericordia»—, pero incluso si el anunciado nuevo libro de Gamoneda prolonga ese testimonio del apagamiento desencantado, *Descripción de la mentira* seguirá irradiando lirismo lúcido —«sin causa»— y recreándose, por energías propias más que por las del poeta, mientras la lectura no decaiga tampoco.

Recientemente, al igual que se han revalorizado obras como las de Crespo y Gamoneda, se han hecho intentos de acoplar a este grupo otros nombres o incluso de situar una zona intermedia entre él y los *novísimos* que comprendería a poetas como Jesús Hilario Tundidor, Rafael Soto Vergés, Joaquín Benito de Lucas, Ángel García López o Félix Grande. Con intenciones loables, estas estratagemas de historiador sólo son útiles si ponen ante el lector obras de interés que hasta ahora estaban veladas. Que en los años sesenta se dio una poesía de transición interesantísima para comprender la eclosión y hasta la dispersión de unos años después, resulta indudable (y de ello nos ocuparemos en nuestro próximo artículo). Pero esa disolu-

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 251.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 362.

ción de límites no fue privativa de los que ya tienen su foto como pertenecientes a la promoción de los años sesenta. Sólo la relectura de cada uno de esos poetas y su valía particular puede justificar que su obra sea reconsiderada.

Igualmente, han sido muy celebradas la obra de María Victoria Atencia, cuyo intimismo discreto se mueve dentro de unos límites formales muy apreciados por los nuevos academicistas, y la de César Simón, que en *Precisión de una sombra* (1984) nos mostraba un itinerario cauteloso, desde la sobriedad de *Pedregal* (1970) hasta los poemas que dan título al libro, escritos entre 1977 y 1981, más relajados y tendentes al figurativismo lírico bastante convencional de *Extravío* (1991).

Por cuando venimos diciendo, pocos son los rasgos comunes identificadores del conjunto de poetas que se encuentran hoy, digamos, entre la plena madurez y la amenaza privada de jubilación. Desde luego, por lo que atañe a sus procedimientos formales, podemos afirmar que los mejores de entre ellos no se preocupan en absoluto por aproximarse a ningún patrón definidor. Lo que sí parece seguro es que en los libros de este heterogéneo plantel de poetas podemos encontrar, no sólo estilos consolidados y páginas de primer orden, sino, lo que es más interesante, expectativas. Es cierto que la trayectoria de alguno de ellos está adoptando la «debilidad» estética defendida por los ultranovísimos, pero de todos ellos cabe esperar todavía páginas atractivas, no porque confirmen cuanto de ellos ya se ha dicho, sino porque se conjuguen con su obra ya publicada y enriquezcan así la lectura.

**Pedro Provencio**