

Lo primero que sorprende en la crítica de García Montero es la reducción de todos los rasgos vanguardistas a los que resultan de su fracaso. El hundimiento y la banalización de las vanguardias, parece decir el poeta granadino, demuestra que eran intrínsecamente perniciosas. Para avalar su tesis, en varias ocasiones se ha apoyado en la crítica de las vanguardias que lleva a cabo Eduardo Subirats: «Es propio de la dialéctica de las vanguardias el que, una vez cumplido su cometido iconoclasta y crítico, se conviertan ellas mismas en fenómeno afirmativo, de carácter normativo, y acaben afianzándose como un poder también institucional y a la postre también opaco»<sup>13</sup>. ¿Es propio? Es más bien lo que constatamos de la historia de las vanguardias, el resultado de ese complejo episodio de nuestra cultura. Porque en el surgimiento de las vanguardias lo que sobresale es su carácter «iconoclasta y crítico», o más bien, como el mismo Subirats afirma, «el cuestionamiento de sí mismas y de su época, la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero de valores individuales y colectivos»<sup>14</sup>, rasgos que las vanguardias heredarían, según el mismo ensayista, de la Ilustración, de la Reforma, del Humanismo. Que la vanguardia, como movimiento artístico global, haya sido doblegada por la capacidad de supervivencia del mecanismo burgués de reproducción cultural, y que hoy sea en buena medida una servidora de la cultura de consumo, significa que en aquella dialéctica interna suya ha vencido el bando ávido de poder —ávida dólar— embaucador e irresponsable. Pero eso no invalida el impulso crítico que le dio origen. Según Subirats, «la utopía moderna de las vanguardias artísticas ha muerto porque sus valores no cumplen más que una función legitimadora, regresiva y conservadora. Su tarea ya no es ni la creación, ni la crítica, ni la renovación, sino la reproducción de un principio de orden»<sup>15</sup>. Lo cual implica —por eso me permito subrayarlo— que esa tarea de creación, de crítica, de renovación, sigue estando por hacer. Las vanguardias han fracasado, pero la necesidad de reformulación artística de una visión del mundo ajena al idealismo burgués que sólo acepta la «reproducción de su orden», sigue planteada, y quizá con más virulencia que hace ochenta años. Lo que necesitamos no tiene por qué llamarse vanguardia, pero sí debiera ser una propuesta artística que se planteara la tarea que intentaron llevar a cabo los vanguardistas por los que aún nos interesamos hoy, y, desde luego, que no repitiese sus errores.

Señalemos que Subirats se refiere sobre todo a la vanguardia plástica y arquitectónica; aplicar su análisis a la vanguardia poética necesitaría alguna explicación, sobre todo en lo que se refiere a la adaptación de los productos artísticos a las necesidades del mercado. Pero al menos en una afirmación estamos completamente de acuerdo desde el punto de vista de

<sup>13</sup> Eduardo Subirats: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Ed. Libertarias, Madrid, 1985, pág. 82.

<sup>14</sup> Op. cit., pág. 79.

<sup>15</sup> Op. cit., pág. 31.

la crítica literaria: «el problema reside en la forma, no en los medios de su reproducción o difusión. Se trata, una vez más, de una cuestión de índole artística, no política, ni económica, ni tecnológica»<sup>16</sup>. Ya en la conclusión de su ensayo, Subirats afirma: «La crítica teórica y la innovación formal son más bien las tareas que hoy tenemos por delante»<sup>17</sup>.

La duda mayor que nos plantea la poesía de la experiencia, tal como aparece formulada por su principal teórico, consiste precisamente en que la forma no es objeto de su atención. El hecho de que la casi totalidad de la poesía de la experiencia esté escrita en endecasílabo o en sus versos afines no es más que un síntoma —no hay dos endecasílabos iguales: el de García Montero no es el de Siles—, pero vale la pena anotarlo: estamos en la enésima «primavera del endecasílabo». Más grave parece observar que, dentro del verso «experencial», la despreocupación por la forma llegue hasta el empleo de fórmulas retóricas que, procedentes del romanticismo, fueron pulidas por el simbolismo y reconducidas por todos los movimientos no vanguardistas de este siglo, incluida la peor poesía social. Se trata de la retórica ya preceptiva y hasta académica, la que el lector ha visto repetida en poetas de muy diferente catadura estética:

el aire que levanta la cabeza  
del corazón y empuja  
al oficio extranjero de escribir su nostalgia<sup>18</sup>.

En un poema tan logrado como el que abre *Diario cómplice*, esos versos suenan a ya oídos en otras voces con presupuestos estéticos muy distintos. Igual ocurre con expresiones como «abrir la puerta de sus ojos», «una leve sonoridad de vida» o «poblar la soledad». Los lectores habituados a que las propuestas renovadoras nos lleguen formalmente distintas, leemos esos versos como intercambiables con otros muchos de poetas que García Montero consideraría reaccionarios. Lógicamente, eso nos ocurre a quienes todavía pensamos que no se pueden plantear relaciones nuevas entre el escritor y el lector, entre el lector y el mundo representado en el texto, si no se establecen relaciones nuevas entre las palabras. Y a ello nos ha acostumbrado cierta poesía vanguardista, la más arriesgada, la que quizás ha fracasado porque no encuentra ya lectores pero no porque se haya vendido a ningún poder.

«Como ha ocurrido siempre en épocas de crisis, cualquier texto nuevo, para ser distinto, debe llevar en sí una reflexión sobre el hecho mismo de la escritura», dice García Montero, que enseguida puntualiza: «No es meta-poesía, sin embargo, porque la lucidez sustituye a la expresión y el análisis invade los afectos»<sup>19</sup>. Por huir de la meta-poesía, da la impresión de que aquella reflexión sobre la escritura misma se reduce al qué decir

<sup>16</sup> Op. cit., pág. 32.

<sup>17</sup> Op. cit., pág. 165..

<sup>18</sup> Luis García Montero: *Diario cómplice*, Ed. Hiperión, Madrid, 1987, pág. 13.

<sup>19</sup> Confesiones poéticas, pág. 38.

en el poema, sin ocuparse especialmente del cómo decirlo. No echamos de menos necesariamente la experimentación formal, sino la forma particular, la dicción reorientadora de las perspectivas y de las referencias culturales que al lector le llegan a través de las palabras. Como declaraba recientemente Einaudi, «la lectura es un enfrentamiento», y si el poeta elude enfrentarse con la receptividad del lector no hace más que reproducir los esquemas de sumisión de la lectura.

El lector: quizá provengan de él, de la idea de lector que se hace la poesía de la experiencia, la mayor parte de estas dudas. «Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones»<sup>20</sup>. Esa «gente» coincide con «la persona normal» que para el autor debe ser tanto el poeta como el lector: «Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales»<sup>21</sup>. Mientras queda bien claro lo que se niega (el poeta que se siente héroe, por único y superior, por original, y el lector que se reviste del ropaje heroico transmitido graciamente en el poema), resulta confuso lo que se afirma: ¿en qué consiste la normalidad? ¿Normalizar no supone uniformar, ajustar a norma para que nadie se salga de qué rail? Podría producirse el fenómeno de que a alguien, considerado normal por los poetas de la experiencia, según sus varas de medir, le gustara algún tipo de poesía considerada oscura y complicada, incluso hermética, a lo mejor por aquello de que intuitivamente le resuena en algún recoveco de su cabeza. ¿Deja entonces, automáticamente, de ser normal? ¿Habrá que castigarlo —sin poesía, por ejemplo— por haberse atrevido a disentir de la normalidad reacuñada? ¿O bastará con organizarle otra exposición de «arte degenerado», para que aprenda?

El lector de poesía es una silueta en la que el escritor de poesía puede ver, como mucho, a alguien que ya ha leído lo suficiente como para estar medianamente sensibilizado a las sugerencias de las palabras. ¿Qué tipo de sugerencias, qué forma de sensibilización? Ésas son preguntas más próximas al ámbito que nos ocupa. Porque el lector más frecuente —sea una persona normal o no, con arreglo a baremos aceptables o no— es el que ha sido iniciado en la poesía romántico-simbolista, con algunas gotitas de vanguardia y algo más del repertorio «social»: un lector a quien la metáfora del corazón le sugiere la misma cara con ojos en blanco en un poeta que en otro, y que no ve las intenciones reaccionarias de uno y renovadoras de otro, a no ser que uno le ofrezca palabras combinadas de una forma y otro se las diga de forma diferente. O a no ser que uno y otro poeta le den al margen su propia teoría poética, con lo cual sobra el poema.

<sup>20</sup> Luis García Montero: Op. cit., pág. 236.

<sup>21</sup> Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina: ¿Por qué no es útil la literatura?, Ed. Hiperión, Madrid, 1993, pág. 36.

A esa aceptación de la forma más habitual de la poesía contemporánea, sin discusión alguna, responde el hecho de que García Montero rinda homenaje a García Lorca, precisamente al Lorca que vivió en Nueva York trabajando en su libro más arriesgado, con un poema de verso comedido, evocador y bien timbrado, pero ajustado a límites tolerables por el lector que no se acercará nunca a *Poeta en Nueva York* porque le han dicho que es el libro más oscuro de Lorca<sup>22</sup>. A ese conformismo formal se debe que García Montero, al reeditar los poemas suyos de *Tristia*, les corrija el ritmo para que encajen bien en el sistema para-endecasílabo, aun a riesgo de quitarles el posible efecto estético de la discontinuidad<sup>23</sup>. El lector «normal» oye mejor el verso así corregido, *precisamente* porque ése es el tipo de verso habitual, codificado, indiscutido, el verso obediente al ritmo más próximo al estamento poético.

Cierto es que ya la libertad —de verso, de expresión, de manifestación y reunión, etc.— empieza a ser casi tan sólo una etiqueta publicitaria mercantil o política. ¿Es necesario entonces encerrarse en los cauces de las formas clásicas, no sólo métricas sino simbólicas y referenciales, para ejercer la crítica de la concepción del mundo que al lector le ha forjado la construcción mental de la cultura burguesa? Para García Montero, a juzgar por sus últimas entregas líricas, no hay duda: el poeta que construye los versos no emplea más recursos que los necesarios para atraer al lector espontáneo y acrítico, al que busca en los poemas lo mismo que encontraba en Bécquer pero en versión moderna, ciudadana y progresista, dentro de un orden «normalizado». Los mejores momentos del libro —que son abundantes— están amenazados por la obviedad de imágenes procedentes de la estética más convencional:

Escribo este poema celebrando  
que pasado y presente  
coincidan todavía con nosotros  
y haya recuerdos vivos  
y besos tan dorados como el beso  
aquel de la memoria<sup>24</sup>.

Obsérvese cómo el sobrio y prometedor comienzo de la frase se diluye al ceder tensión a favor de imágenes ya preceptivas, normalizadas —«recuerdos vivos», «besos dorados»—, que encajarían sin trabas en un poema neorromántico.

Más convincentes suenan sus versos cuando gravitan entre Joaquín Sabina y Jaime Gil de Biedma, en la expresión amarga pero no derrotada de sentimientos contradictorios: «no se vuelve a los sentimientos para reproducir su verdad, sino para expresar su mentira, sus determinaciones»<sup>25</sup>. «Si no podemos pensar en transformaciones, hagamos del malestar un acto público»<sup>26</sup>. Pero parece muy poco probable que ese malestar, expresado

<sup>22</sup> «A Federico con unas violetas», en *El jardín extranjero*, Col. Adonáis, Ed. Rialp, Madrid, 1983, pág. 59.

<sup>23</sup> Luis García Montero: *El jardín extranjero* precedido de *Poemas de Tristia*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989. Compárese con *Tristia*, de Álvaro Montero, Ed. Rusa-dir, Melilla, 1982.

<sup>24</sup> Luis García Montero: *Las flores del frío*, Ed. Hiperión, Madrid, 1991, pág. 76.

<sup>25</sup> *Confesiones poéticas*, pág. 193.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pág. 148.