

lanzas por una poética antisimbolista del realismo irrestricto, *du grand réalisme*»<sup>38</sup>.

En sus páginas aparece también la constancia de la amenaza que se yergue sobre la naturaleza. Por primera vez desde que la Ilustración descubrió la naturaleza, desde que el romanticismo polarizó en ella la infinitud y el simbolismo le descubrió sugerencias significativas, hoy aparece a los ojos del poeta como un escenario decrepito en el que cunde ya el incendio. En nuestros días no hay posible «alabanza de aldea»: cualquier aldea vive al ritmo de la televisión y en cualquier acantilado chapotea el petróleo. Pero, contrariamente al elegíaco, Riechmann se enfrenta a la desagregación general de este final de siglo proclamando que el apocalipsis puede evitarse y que la poesía tiene una función en esa lucha contra la corriente. «¿Qué actitud adoptaríamos, en esta hora excremencial que nos corresponde vivir, sino una de insurrección radical?»<sup>39</sup>.

La insurrección de un poeta sólo se puede hacer efectiva en sus versos. Riechmann tiene probado ya, en sus cuatro libros hasta ahora editados, su excelente arboladura lírica. Como rasgo destacable de sus procedimientos formales, resulta sintomática la utilización casi exclusiva de un verso muy cargado de personalidad pero no tipificado. Cuando el endecasílabo aparece suele ser como consecuencia del desarrollo del poema, es decir, subsidiariamente al recorrido autónomo de los otros versos. De esa manera, el verso queda controlado desde la voluntad formal del poeta, no desde la preceptiva: no existe, aquí como en ninguna parte, verso libre, sino verso organizado en función de la intencionalidad particular del poeta en el poema concreto y en el momento preciso del texto.

El poema «Libertad para no mentir» dice así:

Truncos los arcos eternos. El deseo  
desjarretado. El arte estéril.

Que lo que muere ame a lo que muere:  
No te dé miedo acariciar la rosa<sup>40</sup>.

Sólo con suprimir «los», el poema entero habría encajado en un esquema rítmico cómodo al oído. Pero ceder a ese prurito de simetría habría transformado el carácter del primer elemento de la enumeración: en vez de señalar, incluso de denunciar la destrucción, la habría «cantado». De esa forma, el poeta aborda la forma de su texto desde la palpación del lenguaje y no desde el repertorio de la preceptiva; sin prescindir del manual, intenta hacerle el favor de añadirle capítulos.

Riechmann cuida siempre los detalles programáticos que salpican sus poemas para no ceder a la estética celebratoria de la desaparición y de la derrota, sino para dejar siempre en pie la fórmula afirmativa:

<sup>38</sup> Op. cit., pág. 159.

<sup>39</sup> Op. cit., pág. 51.

<sup>40</sup> Jorge Riechmann: *Cántico de la erosión*, Ed. Hiperión, Madrid, 1987, pág. 27.

Abolir la nostalgia, esa tenia violenta,  
esa impotencia desovillada en máscara,  
mi desdentada enemiga más voraz.  
Untarle el cuerpo de brea y de vergüenza<sup>41</sup>.

Sea  
la desolada quimera del presente  
nuestro empeño imborrable.

Es precisamente la propuesta de actuación, el imperativo cargado de intenciones movilizadoras lo que plantea dudas a la lectura:

No dejes nunca de desconfiar de las instituciones.  
No dejes nunca de confiar en las personas.  
No dejes nunca de confiar  
en que las personas  
crearán instituciones  
en las que quizá podrás dejar de desconfiar<sup>42</sup>.

Los poemas construidos sobre un andamiaje estrictamente programático quedan amenazados de desfondamiento artístico y, por ello, ponen en peligro el programa mismo. En esos momentos, Riechmann casi desoye su propio consejo: «La ética [del poeta] no puede ser —en los clásicos términos de Max Weber— una ética de la responsabilidad, sino que tiene que ser una ética de principios», es decir: «La poesía no tiene objetivos, pero sí tiene principios»<sup>43</sup>. Es el riesgo mayor que corre este poeta tan interesante para el lector por lo que tiene de poeta y no, en el momento de la lectura, por su militancia político-social.

Pese a esos momentos más inclinados hacia la proclama, Riechmann es un poeta crítico, autocrítico, atento a crear sentido expectante de comunicación, enemigo de recrear sentidos sancionados por la ideología y necesitados de lectura obediente: un poeta para lectores insumisos. Al leerlo no tenemos la impresión de que renuncie a *objetivos* tan legítimos como la denuncia o el desenmascaramiento, pero a la vez nos queda claro que consigue el objetivo fundamental de conmover los *principios*. Hasta hoy, sus convicciones sociopolíticas no empantanaban sus presupuestos estéticos: una y otra teoría caminan empuñadas en convencer a un tiempo: «Tu piel constante me recuerda siempre a tiempo cómo la poesía es una disciplina de la presencia. La remisión inacabable del allende al aquende»<sup>44</sup>. Leyéndolo, el lector puede llegar a pensar que no todo está perdido —¿hay subversión mayor?— y que aún queda algo por hacer:

El mañana ya no destiñe más  
sobre hoy su indecisión, mermelada bendita.  
Presente puro: manos a la obra<sup>45</sup>.

La poesía de Luisa Castro es muy diferente a la de Riechmann (el realismo no queda lejos, pero su programa sí) y, sin embargo, produce la misma

<sup>41</sup> Op. cit., pág. 18.

<sup>42</sup> Jorge Riechmann: *Material móvil, precedido de 27 maneras de responder a un golpe*, Ed. Libertarias, Madrid, 1993, pág. 23.

<sup>43</sup> *En Insula*, núm. 565, pág. 32.

<sup>44</sup> Jorge Riechmann: *Cuaderno de Berlín*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989, pág. 95.

<sup>45</sup> *Material móvil...*, pág. 56.

impresión de que todavía hay brechas posibles en el muro de la opacidad y del conformismo. Con una voz aparentemente leve, con palabras cotidianas y referencias próximas, el mundo que aparece en sus poemas lleva encima una impregnación particular —una «preparación» de laboratorio— que lo hace insólitamente visible a la lectura. Como si nos pusiera el ojo sobre su microscopio, Luisa Castro escribe:

¿ves?  
no sirvo para morir de pronto,  
y me conozco:  
esta tarde cantaré cosas absurdas  
para escuchar a alguien.  
Mi cuerpo, sutil súbitamente,  
bailará por toda la casa  
la danza de otra<sup>46</sup>.

El yo plasmado en el texto por Luisa Castro se aleja tanto del tradicional atildamiento de los versos femeninos como del exhibicionismo desjarretado que últimamente aparece en los poemarios escritos por mujeres. Nos habla alguien que mantiene con el mundo relaciones no exactamente conflictivas, sino dialécticas, alguien que, recién llegado a un mundo caótico, no se precipita a ofrecerle la forma que le parece apropiada, sino que se hunde en el caos para tratar con él la forma de hacerse mundo.

Tengo una capacidad de olvido propia de la niñez,  
pero mi casa no tenía un lugar para la muerte,  
así que había que morir en el pasillo,  
improvisar un ataúd de sal,  
una roldana de muerte  
en el rellano de la escalera.  
Y atravesar la escena  
sólo para beber agua<sup>47</sup>.

Y también en los poemas de Castro encontramos una creatividad formal que nada tiene que ver con la experimentación gratuita, sino con el sondeo lingüístico-estético propio de la verdadera inspiración lírica contemporánea (experimento subjetivo también). Así, al avanzar, las palabras se organizan en una sintaxis instrumental útil para la vivisección o para el esclarecimiento:

Desde que fundamos la ciudad  
nos invitan a todas las tragedias, ¿tú crees  
que es justo que no llegue el dolor  
cuando hace cien años que gotea  
sin pausa?,  
y mira  
la cerveza pidiéndole un amago o  
que algo suceda  
ahora mismo, cariño, dice, y parece un largo día<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Luisa Castro: *Los hábitos del artillero*, Ed. Visor, Madrid, 1990, pág. 24.

<sup>47</sup> Op. cit., pág. 19.

<sup>48</sup> Luisa Castro: *Los versos del eunuco*, Ed. Hiperión, Madrid, 1986, pág. 44.

Cuando desde el neorrealismo se rechaza la búsqueda de originalidad tachándola de soberbia y rutinaria, o se lanzan los trapos sucios de la vanguardia a la cara de quienes pretenden hoy ahondar en la concepción del mundo que pueda tener un lector, nos parece que se está cometiendo una injusticia *de principio*. La lectura de poetas como Luisa Castro confirma que el lenguaje poético puesto al límite es capaz de hacer girar el prisma de la realidad para que veamos sus caras más reacias a la observación, las menos asequibles y las más condicionantes de la visión que tengamos del conjunto.

También la aventura imaginista que llevó a cabo Blanca Andreu en sus dos primeros libros, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un chagal* (1981) y *Báculo de Babel* (1982), estuvo a punto de caer en el descrédito de cuanto suene a surrealismo. Si no se cometió ese error fue, sin duda, porque aquellos dos libros son muestra de un caudal lírico fuera de serie, pero la autora mantuvo a raya cualquier posible tendencia al anquilosamiento con el giro que imprimió a su trayectoria al publicar *Elphistone* (1988). Conteniendo las riendas, pero con el mismo brío de los libros anteriores, Andreu apuesta por la síntesis representativa y hasta por la narración: véanse el excelente poema «Fábula de la fuente y el caballo», en particular, pero también la recurrencia de elementos ambientales y temperamentales del «capitán» a todo lo largo del libro. La exuberancia de sus libros anteriores se hace aquí intensidad sugerente:

Débil liama de enebro, de qué estás hecha,  
blanca como la sangre de mi madre, certera  
como llegar a puerto en medio de la oscuridad,  
cuando el café de las bodegas se hincha  
y cruje la madera con sus viejos huesos,  
cuando el agua tantea pérdidas y ganancias,  
cuando el velamen  
—pendenciero, entre juramentos—  
contra el viento levanta su alma<sup>49</sup>.

La narratividad lírica constituye, hasta hoy, la opción de Juan Carlos Suñén. En el extremo opuesto a la poesía de la experiencia, Suñén rechaza el figurativismo: «la oscuridad no es lo contrario de la claridad, sino su sombra»<sup>50</sup>. Sin embargo, el despliegue de imágenes de *Un ángel menos* teje tan sólidamente el espesor de esa sombra que llega a borrar la claridad proyectada. Quien habla parece menos convencido por su visión del mundo que dominado por la elevación de su punto de mira, de ahí que su tendencia al hermetismo parezca empujada a la vez por la locuacidad y por la indecisión. Sin embargo, en *Por fortunas peores* las veladuras ceden, los contornos ganan tensión y el conjunto del libro nos reafirma en la sospe-

<sup>49</sup> Blanca Andreu: *Elphistone*, Ed. Visor, Madrid, 1988, pág. 54. Recientemente (1994), Hiperión ha publicado la recopilación de su obra lírica con el título *El sueño oscuro*.

<sup>50</sup> En *Ínsula*, núm. 565, pág. 35.