

Jorge Rodríguez Padrón

Parte de una historia

Mi actividad crítica, continuada a lo largo de más de diez años, se interrumpe abruptamente en 1976. Entonces me doy cuenta: yo había aceptado (y defendido) un discurso poético cuyas expectativas estaban agotadas de antemano puesto que no se situaba frente a su tradición; simplemente trataba de acomodarse a ella. Algo de eso me apresuré a insinuar en los últimos artículos que, por aquellos años, publiqué. Hablaba en ellos de una peligrosa tendencia al estereotipo; denunciaba la cómoda posición adoptada por la crítica española en tal coyuntura. No acerté, sin embargo, a ir mucho más allá. Escribía –yo también– de una forma maquinal y rutinaria: no me servía ya el instrumental crítico utilizado durante aquella larga andadura; y –lo peor– sólo disponía de un lenguaje opaco y reiterativo, inútil para mis propósitos. Hube de pasar un largo período de reflexión (casi cinco años de no publicar, de no escribir, de muy escasas lecturas) para atisbar los primeros indicios de explicación: yo había estado leyendo –sin apenas resistencia– como *me obligaban* a hacerlo las interpretaciones establecidas por una crítica exclusivamente histórica; *me había creído* la imprescindible vinculación del hecho literario a las circunstancias de cada momento; había

estado haciendo, por tanto, una crítica coyuntural para una poesía de lo contingente. Y lo contingente era la engañifa de una moral de la disidencia, la simple utilidad purgativa del objeto literario. Mi escritura se agotaba al tiempo que sus referentes, y por idéntica razón: sólo a ellos se limitaba; les servía, corroboradora.

Cuando –no sin muchas reservas– me reintegro a la vida pública de la literatura, regreso al territorio de la poesía. Pero no a aquel punto en donde lo había abandonado. El principio es otro, y es distancia; también exige otra forma de lectura. Precisamente, entre 1974 y 1976 había transitado yo (entusiasmo y atención cuidadosa, a partes iguales) por la obra poética y crítica de Octavio Paz¹; pero ese itinerario también quedó detenido (abierta e interrogante perplejidad) para culminar –varios años después– en la lectura de aquellos poetas hispanoamericanos que –tras los *fundadores*– proponían, desde la imprescindible distancia crítica, un diálogo feraz con su inmediata tradición (Paz o Lezama; Neruda, Huidobro o Vallejo serían, para ellos, moneda de trato corriente, nunca oráculos inabordables) y con su herencia clásica o moderna (desde Quevedo a Darío, desde san Juan de la Cruz a Borges, desde sor Juana Inés a Machado, desde Rimbaud o Mallarmé a Eliot o Pound). Mi relación (reflexión) con la poesía de Gonzalo Rojas o Javier Sologuren, de Blanca Varela o Roberto Juarroz, de Carlos Germán Belli o Juan Gelman, de Alvaro Mutis, Enrique Lihn o José Kozler, entre otros, me introdujo en un ámbito inédito de lectura, y ajeno –hasta entonces, al menos– para la poesía española peninsular. Ellos me conducirían –puerta lateral– hacia otras voces, ocultas bajo la estridencia de la trompetería (Eguren o Gorostiza, Westphalen o Pablo de Rokha, Martín Adán o Joaquín Pasos...). Comprendí entonces –por mi condición de insular atlántico, en ellos me reconocía– el significado de los términos pacianos *excentricidad* y *periferia*, rebeldes ambos a todo ajuste generacional, a toda parcelación igualadora; iluminadores,

1. Vid. *Octavio Paz*. Ed. Júcar. Madrid, 1976. El estudio se detenía entonces en la propuesta de recorrido por el lenguaje y por la experiencia poética que significó *El mono gramático*. La relectura de este libro, en 1988, y la consiguiente reflexión sobre sus propuestas, marcaría una inflexión decisiva en mi interpretación de la escritura poética paciana.

en consecuencia, del sentido individual pero unánime del verdadero ejercicio de la poesía.

Por la lectura de esos poetas, volví *reflexivamente*² hacia los españoles peninsulares, observándolos ahora desde otra perspectiva crítica: no eludir las diferencias, arriesgarme en su detección y explicación; no aceptar el continuo histórico como única forma de abordar el estudio de nuestra poesía, preguntarme por las posibilidades de proyección y desarrollo latentes en la lengua (y desatendidas hasta entonces) para que el poema, antes de corroborar evidencias, iluminase principios. Eran sus carencias. Una lectura así, además, no podía hacerse desde el *a posteriori* de costumbre³; tendría que vislumbrar límites y abrir caminos que los aboliesen: establecerse como contraste y como interrogación. Tampoco podía (para especulación teórica; siempre gris, complaciente con el método) agotarse en sí misma; tendría que aventurarse en idéntica dirección a la inaugurada por la palabra poética, acompañándola en su perplejidad, manteniéndola alerta y despierta.

Mi entusiasmo ante las primeras vislumbres de la poesía de los sesenta había dado en desengaño: lo que entendí alumbramiento y renovación, apenas si se confirmaba en los libros publicados quince años después por esos mismos poetas. O recopilaban la obra escrita hasta entonces o insistían en muy similares propuestas (desde la añoranza, evocación patética del tiempo ido y de su labor corrosiva; desde tal experiencia, construcción de una sentenciosa moralidad). Poética de la memoria, se dijo (dijimos). Y como tal se ha seguido estudiando (y celebrando). Poética del tiempo, sí; pero, una vez más, en el sentido machadiano de ir hacia el pasado en un ejercicio de recuperación antes que de *fundación*. Y para alcanzar ésta hay

2. Uso el término en su doble acepción: pensar sobre esa obra; reflejo (reconocimiento) de mi experiencia (mi imagen) en esa tarea intelectual.
3. En España, la crítica se ha movido —tradicionalmente— en dos direcciones que son la misma dirección: corrobora los hechos literarios producidos en cada momento (explicación redundante de lo obvio); consagra (secuestra) los significados, petrificando las estructuras desde un rigor académico.

que ahondar hasta abordar el *arquetipo inmutable*, en la infancia anónima del tiempo. Anclados en la nostalgia, atados a la responsabilidad y a la culpa, esos escritores habían eludido la memoria como experiencia compleja de la comunidad y dejaron aflorar la tendencia narcisista del sujeto a perpetuarse en acción, en hábitos, en vestidos: negado el espacio, los seres, lugares u objetos que pueblan la memoria sólo son obstáculos para la revelación poética; hacen opaco el mundo. No está la poesía más acá —o más adentro— de esa línea divisoria, umbral de la ausencia; siempre después —o más afuera. O antes, en el principio de la desnudez (nacimiento) abierta al futuro: conciencia de la ausencia. Y los poetas de entonces, abrumados por la estética de la ética, acrecentarían su pasión por *el significado* pero se negaron a la exploración de *los sentidos*: parecían satisfechos con la seguridad de los valores insistentemente celebrados por la crítica, o se parapetaban tras un presunto compromiso contraído con la palabra poética y con su necesaria renovación. ¿Era así, realmente?

Hube de mirar hacia quienes entre ellos —durante un trecho más o menos largo— habían callado: asombro y detenimiento, antes de arriesgar una propuesta que fuese también respuesta a los problemas surgidos en el seno de su escritura; nuevas tentativas por un lenguaje que, superada la *instrumentalidad*, se revelaba como *lugar de manifestación*⁴. Un recelo instintivo —desde el principio— y la casualidad —más tarde— pospusieron mi lectura de los *nueve novísimos* castelletianos hasta diez años después de su fulgurante aparición. Su *rareza* momentánea se había impuesto —instancias extraliterarias lo favorecieron— como fundación. Hacia 1980 se podía ver —sin embargo— que no fueron principio de nada; ni renovación, ni ruptura, por mucho que se les celebrara, aunque se les imitara hasta la saciedad. En exceso pagados de sabiduría (más cuanto más eran encumbrados por sus mentores), no pueden habitar esa zona de confluencia entre incertidumbre y vacío donde toda poesía halla su verdadero comienzo. Escribiendo desde una seguridad suicida, se

4. Vid. José A. Valente. *La piedra y el centro*. Taurus. Madrid, 1983.

dejan encelar por la memoria (disfrazada con los postizos de una estética deslumbradora) y por su mitología (artificio y fugacidad, sus modelos culturales); establecen otra retórica del tiempo (ellos, tan resistentes a las adherencias mesetarias) para confinar la realidad en los límites de una historia personal (y sentimental); con un tono censor (ellos, que reclamaron una responsabilidad diferente para el escritor), hablan con la misma confiada altivez de sus predecesores. Pero una poesía no es más joven (ni nueva) por la edad de los poetas; su *novedad* dependerá de su resistencia a la reverencia, de la voluntad de búsqueda y diálogo con la cual el escritor afronte su trayectoria por el laberinto de signos que es el lenguaje que es su existencia. Dependerá —en una palabra— de la *madurez* demostrada en el ejercicio de la escritura. Para ser elevación (atrevido desprendimiento), la palabra debe —primero— tocar fondo: caer. Una tensión vertical —en ambos sentidos— obligará al poeta a escribir desde el asombro, desde una imprescindible ignorancia: constante nacimiento.

Aquella jubilosa explosión de los *novísimos* se apagó muy pronto; sus aguas afluyeron a la ancha y mansa corriente de la integración y el reconocimiento: espacio, el más adecuado, para una poesía como aquella. Y los poetas, todavía jóvenes, se apresuraron a conquistar sus respectivas cotas de influencia, sus deseados asientos de poder, en vez de volverse críticamente sobre los problemas que su escritura planteó desde muy pronto. Porque otros eran entonces (¿no lo habrían sido siempre?) sus propósitos. La poesía —mero divertimento— se esfumó, para unos, entre las rendijas del personaje público que quisieron ser, y del cual se apresuraron a vivir. Para otros, instrumentos de su medro⁵. Pere Gimferrer se inicia en el lujo decadente de una estética con la que transparentar la inseguridad (debilidad) del individuo ante el engaño de las *verdades*: himno del desencanto,

5. Los testimonios de Félix de Azúa (frente al escepticismo irónico inicial, «construcción de un sentido del mundo»), de Vicente Molina Foix («supimos integrarnos y acabamos en un cierto neoclasicismo») o Luis A. de Cuenca («hemos muerto dejando nuestra ignorancia por herencia universal (...) Todos nuestros poemas repetían algo preexistente») hablan por sí solos.

alabanza de un tiempo y de una realidad –el poema– iluminadores del espacio del deseo, frente al miedo o la muerte («El moho de mi mejilla recuerda el tiempo ido/ y una gota de plomo hierve en mi corazón./ Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora/ la razón de las nubes y su velamen yerto», *Arde el mar*, 1966). Idéntica experiencia, luego, pero en otro sentido: ver el lenguaje, materia que da forma al poema, es verse, contemplar la identidad y atravesar sus apariencias. Del castellano al catalán, en la reflexión metafísica y metapoética que abre las zonas del oscuro primordial (sensualidad de lo que no se ve, de lo seco), el abismo del vacío (un espacio desierto). Doble movimiento entonces: amplitud y complejidad discursivas (el yo, víctima; el lenguaje, cuerpo que padece una perturbadora inquisición); contención del espacio como forma, del tiempo como ritmo de la palabra, en una órbita de apariciones y desapariciones: reconocimiento del vacío (silencio) del lenguaje y de la consumación (nada) de la existencia: absoluto del descubrimiento poético («No es ver exactamente, porque no lo veía,/ sino que más bien yo era mi sueño./ No era que me viera a mí mismo; era ser/ algo que existía y era yo./ Porque el tema de las apariciones es el tema del yo». *Apariciones y otros poemas*, 1982). Un final. Y continuar, ¿cómo?, ¿hacia dónde? No hacia el riesgo; hacia el personaje construido: el poeta mismo. Autocomplaciente y meticulosa elección del artificio por el artificio; insistir en una imagería opaca, aun en su pretendida luminosidad; empecinada fe en la horma del ritmo acentual y la rima persistente (y forzada), para doblegar al lenguaje, para encerrar una construcción temática, limitada por la anécdota, por la servidumbre inmediata al motivo: literatura y amaneramiento, en sus últimos poemas.

En una sentimentalidad elegíaca arraiga la escritura de Guillermo Carnero, y se atreve a *contarla* desde el escepticismo irónico de sus construcciones (objeto, personaje, suceso) que son figuraciones de la presencia sensual del tiempo, materia deleznable, como la palabra que lo dice pero no lo padece. En la graveza censora de los conceptualistas españoles buscan su doble estas máscaras de la realidad, esta contundencia de su vacío (*Dibujo de la muerte*, 1971) ante la pompa

del mundo: ostentación, abundancia, desmesura, dejando en evidencia la mentira. ¿Pero hasta dónde se vuelven críticamente hacia su tradición? Vida y muerte se miran, y cohabitan: la palabra, a su servicio («Florece la altísima tumba/ en blancos capullos de escarcha. Un ámbito/ de otro oculto transcurre, sólo por unas losas/ que oscuramente resuenan, incubando/ el crescendo angustioso de la proclamación de la muerte». *Dibujo de la muerte*). Y como el tiempo en las cosas, el vencimiento en el lenguaje: perplejidad intelectual, ahondamiento reflexivo al otro lado de la carnalidad, en el puro mirar, puro pensar: otro discurrir condenado al abismo y la nada. Ahí, el descubrimiento del agotamiento y el silencio (*Ensayo de una teoría de la visión*, 1979). El obstáculo de la retórica no fue abatido; apenas una inversión o suspensión irónica: en los ritmos tradicionales, en la cumplida sintaxis y en el discurso censor se cumple la última parte (reciente tras largo silencio) de la poesía de Carnero: temporalidad añorante, por las carencias o la indiferencia padecidas. No silencio, esta vez: clausura.

Leopoldo María Panero establece la diferencia, de modo contundente: 'El grupo de los *novísimos* —dice— oscila entre dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no quiere decir nada* y algo que *quiere decir nada*. Lo primero puede ser inconsciente, y no reflexivo; lo segundo *necesita ser reflexivo*'. Este escritor, encastillado desde sus comienzos en un yo radical (compromiso, no elusión), se resistirá a la integración de modo tal que, en esa disidencia, se consume como individuo. Y no claudica. Porque su lenguaje, lejos de ser *literatura*, es cuerpo, existencia: salvación o condena. Y tanto el espejo desengañado en el cual se contempla (effímera mitología juvenil, turbulenta memoria personal, que sus compañeros prefirieron estética enajenadora) como su entrega absoluta a una comunión (encarnación) en la palabra (lenguaje crispado, disperso, metamórfico; plural y violenta disgregación, frente al orden riguroso de los otros: «Es la bohemia, muchacho; piensa que tus páramos se han incendiado/ y que el viento ha abolido el campanario/ agrietado/ reniega de los lagos de tu colonia y enseñanos/ que sabes bailar sin tambor./ Canción ráda y más que

terminada, / tu juventud... todo eso dura un solo día!». *Narciso en el acorde último de las flautas*, 1979), lo conducen hasta el despojamiento doloroso y la degradación existencial (aledaños de Tristan Corbière, de Artaud, de Pound...): el poeta, víctima de su propia experiencia y de la palabra que en tal experiencia desea encarnar («He aquí cómo caigo en el poema: / qué lentamente vuelan las águilas / para vencernos en el poema. / Una y otra vez trenzamos la partida con el águila / una y otra vez sus alas / azotan nuestro rostro». *El último hombre*, 1983): con todas sus consecuencias, su palabra dice (grita, más bien) *nada*.

A la celebración de su graciosa garrulería disfrazada de culturalismo, pero no disidente, vino a sumarse pronto –juiciosa inclinación– el beneplácito académico hacia el relato moral y la sentimentalidad del tiempo propios de los poetas precedentes, según cuentas (y cuentos) de historiadores y antólogos, eludiendo –una vez más– la diferencia planteada por aquellos coetáneos más atrevidos pero menos ruidosos. Si estereotipo y comodidad repercutieron, como motivos de mi desaliento, hacia 1975, nada diferente observaba en los epígonos de otros que, en los primeros ochenta, insistían dóciles en una armonía, en una posición reverente más o menos declarada⁶.

¿Dónde las carencias y dificultades que condujeron a esa nueva claudicación? Había una causa histórica más profunda; acercarse a ella suponía removerlo todo (esfuerzo grande, confrontación dolorosa). Pocos lo entendieron; menos aún se hallaban dispuestos a pasar por tal experiencia. La tradición era, apenas, una herencia de lo inmediato, dominada y asimilada; nunca una totalidad superadora de la lengua y de la historia. Los poetas (y también la crítica) se llegaban, como mucho, a los antecedentes más próximos; nunca se preocuparon por abrirse al ancho espacio de encuentro y diálogo, de

6. Citaría, por excepcional, el caso de Lázaro Santana (1940), poeta que –desde el fervor cernudiano– derrota en el discurso temporal y en la reflexión moral; pero, viniendo también del postmodernismo singular de Alonso Quesada, aplica la óptica de la distancia insular y su escritura se desarrolla en un sentido diferente (dinamismo espacial e interrogante) en *Que gira entre las islas* (1985).

confrontación o discusión en la diferencia. No interfirieron –actitud perpleja e interrogante– su tradición; todo lo más –respeto, reverencia– la sustitúan por otra, tal y como enseñaba el método generacional dominante. Confesiones y *poéticas* hubo muchas, y se sucedieron sin tregua. Todo –al parecer– se mantenía igual. ¿Cómo se había leído la tradición? No ya la más cercana, ni la de nuestra lengua; hablo de ese territorio unánime donde el lenguaje como revelación –y, por consiguiente, como disidencia– facilita al escritor el abordaje a todo cuanto se sitúa *más allá*, el trato con el *otro lado* de la evidencia de los sucesos y del discurrir del tiempo. Pregonados por los *novísimos* los nombres de Pound o Lautréamont, de Lezama o Paz, de Stevens o Darfo, de Perse o Eliot, ¿fueron para ellos algo más que referentes culturalistas, afeites de pedantería? Desde luego, nunca diálogo con sus formas: uso de sus fórmulas. Abanderados de una poesía del conocimiento (frente a la estrecha *comunicabilidad*), ni la música, ni el arte, ni la mitología serían más cosa que máscaras temáticas para unos poemas cuyos ritmos, cuya relación con la realidad (objeto o memoria), cuya imaginaria (traslación inmediata de lo visto/vivido en sus sucedáneos) seguían fieles a una retórica agotada.

Se impone, pues, una lectura diferente de la tradición; una lectura interesada por su crítica y no por su uso; mejor, por la crítica de su uso. Leer de otro modo la tradición no significa abolirla. Todo lo contrario: *obliga* a un diálogo, a un intercambio (interpretación, interpenetración) con ella. Siguiendo, eso sí, la corriente interior –flujo, reflujo– que la configura como tal: guiándonos por la diferencia. Este esfuerzo implica humildad; esa reflexión exige ser irreverentes: ni basta con *lo sabido*, ni el principio puede identificarse con un solo punto del continuo histórico, por notoria que sea su presencia, por celebrado que haya sido su protagonismo. En 1983 me pronuncié a este respecto⁷, exponiendo la necesidad de un diálogo

7. Al comentar *Antología de los poetas del 27*, de José Luis Cano (Espasa-Calpe, Madrid, 1982). Vid. «Nueva antología sobre la generación del 27», en *Diario de Las Palmas*, 20 de enero de 1983.

crítico imprescindible con el grupo poético de 1927, precisamente para evitar convertirlo (como peligrosamente se ha hecho) en un bien mostrenco. Había que incorporarlo, con sus posibilidades pero reconociendo sus limitaciones, al discurrir de la poesía española posterior: dejar de leer cuanto —se nos decía— facilitaba una cómoda identificación con su escritura; buscar zonas de verdadera ruptura, de mayor vitalidad, donde establecer una discrepancia.

¿Por qué la exclusión de Juan Larrea de los recuentos generacionales? Su marginalidad frente al grupo reside, sin duda, en la adopción —desde muy pronto— del francés como idioma para su obra (sentido unánime de la lengua poética que tanto temor ha causado siempre entre nuestros escritores); pero también hay que entenderla como renuncia a las capitulaciones aceptadas por los otros poetas del grupo, y por la crítica que formalizaría sus límites históricos. Larrea no renunció a la aventura que suponía, en aquellos momentos, la experiencia poética: a mayor abundamiento de libertad. Gerardo Diego, por el contrario, frenó su fervor creacionista con una confesada atracción hacia la poesía clásica. Habló de una inclinación simultánea hacia una *poesía absoluta* y una *poesía relativa*; no se planteó, sin embargo, su fusión, su confluencia. La alada musicalidad de sus estructuras rítmicas confirmó a sus seguidores que la métrica estaba para ahormar en ella las diversas instancias temáticas que llegan al poema, no para que la irrupción de éstas pudiera alterarla o disgregarla en otro sentido, en otros sentidos. En lugar de la retórica sentimental de un cierto Aleixandre, tan celebrada, con su ritmo discursivo y su sintaxis rotunda, ¿por qué no su arriesgada inauguración cósmica del espacio poético o el dinamismo metamórfico de su imaginería? Aleixandre había abierto con su escritura un *ámbito* primordial, donde la palabra es fundación y la sensualidad y el erotismo una experiencia de *destrucción* (caída) y construcción (elevación): una revelación —comunió— poética.

Entusiasmo y servidumbre hacia el ritmo de la canción popular, entendido como juego ingenioso, no como perturbación liberadora para las estructuras del lenguaje: ¿hasta dónde llegar, a partir de Alberti, y por qué caminos? No repetir sus hallazgos. De García

Lorca (torbellino de su biografía, sacudida trágica de su muerte) se prefirió la sensualidad patética que lo recordaba, pasando –como sobre ascuas– por el poder revulsivo de su imaginación oscura, sin establecer diálogo alguno con su pertinaz ahondamiento en el submundo de las fuerzas elementales (*región daimónica*, que dijera Salvador Esprfu), fronteras abismales de la palabra poética. Atrajo de Dámaso Alonso su altisonante desgarradura; pero ¿qué se dijo de ese riguroso trabajo suyo para minar desde dentro –cáustica ironía coloquial– su misma ampulosa retórica; qué de su burla de la palabra, constante síncopa y revulsivo de la conversación en la frase poética, reiterado desdén con que volverse sobre su identidad y sus apariencias? Se aplomó todo en la obsesión autobiográfica cernudiana, no en el drama verbal que tal experiencia supone; todo centrado en la órbita de su moralidad, para usarla como contraria de la moral establecida; pero nunca se ha observado como conflicto fundamental, surgido de la diferencia, de la disidencia, donde se situó el poeta en tanto que individuo y, sobre todo, en tanto que escritor. No se halla el Cernuda que interesa en la sentimentalidad doliente que sus epígonos⁸ han magnificado hasta el hastío: ¿cómo padece su lenguaje la tragedia de su desarraigo irreversible? Reflexión existencial en el espejo de la palabra; prosaísmo agitado para desplazar una vieja retórica literaria. Diálogo con otras tradiciones. De Jorge Guillén, la confiada seguridad en el mundo y en su orden; no el vértigo de lo no dicho, construcción espacial del silencio y el vacío⁹. ¿Por qué para Pedro Salinas, siempre, una prudente penumbra?

Sólo parece interesar el estrecho margen donde la escritura poética corrobora el tiempo de la existencia, la solidez de lo sabido;

8. No poca satisfacción me ha producido coincidir con la tesis expresada a este respecto por Jenaro Talens. El único, al parecer, que se ha atrevido a afirmación semejante. Con la certeza y agudeza en él características, hace un pormenorizado análisis de la equivocada (¿o interesada?) lectura de Cernuda por parte de aquellos que se confiesan sus más fervorosos epígonos. Vid. «Birds in the night (Lecturas de Cernuda desde la generación del 50)», en *Revista de Occidente*, núm. 86-87. Madrid, julio/agosto 1988.
9. Así parecen entenderlo poetas como, por ejemplo, Jaime Siles: rescatar de la desnudez expresiva y la claridad intelectual, en tanto que terapia para la purificación y adensamiento de la mirada sobre la realidad y de la palabra que ha de trascenderla, bloqueadas durante décadas por las servidumbres inmediatas de nuestra escritura poética.

no donde abre huecos en la realidad o en el lenguaje: espacio, demarcación de lo invisible. ¿Dónde las zonas de incertidumbre que posibiliten el desgarrón definitivo de ese cordón umbilical? Valor repetido, la respetuosa confianza en la lengua y en la historia literarias (profesores, al fin y al cabo, casi todos), aun con su Góngora. Convendría preguntarse ya hasta dónde alcanzó su penetración en nuestros clásicos; sobre qué de ellos nos han llamado la atención. No fue el suyo –desde luego– un acercamiento al lenguaje de la poesía como cuerpo dispuesto a la posesión, a la violación. ¿Leyeron, acaso, a Fray Luis o a Quevedo, a san Juan de la Cruz o al propio Góngora, desde la misma irreverencia con que éstos se habían vuelto sobre su tradición? Respetaron el idioma, en lugar de abrir brechas de luz en él, de hacerlo transparente; temieron perder el apoyo de la amplitud retórica que perpetuaron como mentida tradición. Reflexión, acción y preguntas que un poeta como Francisco Pino (1910), excéntrico en su centro, se atreve a hacerse desde la propia tradición castellana: invierte el camino y se llega a los clásicos de modo tal que –por su intermedio– el poema, vértigo de la mirada, es siembra de inquietud; se instala en una línea fronteriza e interrogativa. A partir de él, entonces, el comienzo: ¿salida o entrada?

Cuando Antonio Machado dice que los poetas del grupo de 1927, «a la manera de su maestro Valéry, claros y difíciles, tienden a saltarse a la torera –acaso Guillén más que Salinas– aquella zona central de nuestra psique donde siempre fue engendrada nuestra lírica», hacía el diagnóstico de lo que –desde su punto de vista– era una deserción de la verdadera poesía. Y la apuesta –justa e imprescindible– intentada por aquellos poetas, jóvenes entonces, se vería pronto abortada por la inminencia de trágicos acontecimientos, por el peso excesivo de la historia literaria y por el respetuoso acatamiento de la moderación solicitada por el viejo maestro. Nada extraño, por tanto, la apresurada necesidad de la crítica posterior para contener –*justificación* histórica suficiente– aquel posible riesgo de deshumanización, insistiendo en un narrativismo que no sólo trivializa la escritura poética sino que contradice su más genuino

sentido: ser palabra inaugural, hallazgo de una última linde donde *canto* y *cuento* confluyan en sugeridora síntesis. Referencias que nos llevan hasta la lectura del Machado intocable de la *palabra en el tiempo* (interpretado, además, al pie de la letra), mientras se diluía —una niebla condescendiente— el Machado renuente a la poesía en su vertiginosa indagación sobre la identidad, en su diálogo «con el hombre que siempre va conmigo». Lectura del Machado ejemplar, del menos transparente y dubitativo. No se entendió la ruptura que supuso la prosa de sus heterónimos, frente a la construcción y el ritmo del poema; no se entendió la derivación filosófica del discurso de éstos (continuas suplantaciones); no se recuperó —arrumbada por vieja y polvorienta: otra equivocada lectura— su escritura simbolista.

Descubrimiento, al propio tiempo, de la mala lectura (apenas una sombra) de Juan Ramón Jiménez. ¿Qué de su indagación espacial y temporal en el lenguaje, centro de toda su experiencia poética, camino hacia la visión de lo invisible? «Todo mi avance poético en la poesía era un avance hacia dios» —dijo: un camino en persecución de la idea (abstracción), pero en rigurosa, trágica, tensión con la existencia (forma). ¿Qué de su encuentro con el español del *otro costado*? El mar, tránsito y espejo: espacio (forma también) de encuentro y diálogo para la palabra (territorio de la lengua), para la imagen (reflejos —inauguración— del otro poético, la memoria; como Machado se había enzarzado con su *otro* filosófico). El asunto estribaba en que seguía sin leerse adecuadamente el modernismo (imposible hacerlo desde aquella seguridad sabia): exotismo evasivo (ritmos, línea, color) que habían dicho nuestros poetas finiseculares, cegados ante tan deslumbradora irrupción¹⁰; no la inversión irónica que supuso, ni su desconfianza ante el lenguaje (suplantación, pero transparente), ni su cosmopolitismo, diálogo abierto con la tradición

10. No se ha atendido lo suficiente a la variante modernista desarrollada en las Islas Canarias durante el mismo periodo: actitud diferente, pues resulta ser vivencia de lenguaje al tiempo que experiencia de la modernidad, a causa de los condicionantes específicos de la historia y la situación social del archipiélago en el tránsito finisecular.

poética, más allá de los límites de la lengua, de las forzadas parcelaciones de la historia. Modernismo, tal y como —respetuosos— lo aceptarían los poetas de 1927, indecisos ante el atrevimiento verbal de Huidobro o Vallejo: se vio el patetismo descarnado de este último, no el cataclismo óseo de su lenguaje; se vio la imaginería del primero, no la crisis de la palabra (silencio, vacío: espacio para el vuelo) y la caída honda que su poesía determina. No se podía entender porque aquello sólo era explicable con una previa lectura de la poesía de Rubén Darío como escritura resistente, con el adecuado reconocimiento de las metáforas radicales (vigor creativo de la lengua coloquial, como respuesta) de Lugones o López Velarde, con la frágil iluminación de José María Eguren: itinerario hasta el misterio de la inocencia primordial.

De Neruda, su retórica abundante; pero no la amplitud interior de río profundo y agua torrencial: confluencia y mescolanza turbadoras. Sería luego muy fácil el acercamiento (acatamiento) a Octavio Paz: la escritura del mexicano, en su atractivo rigor conceptual, tenía la contrapartida de la evidencia —mayor a cada paso— de sus mecanismos formales: poesía que da nombre a una experiencia en sus reflejos de realidad, que no ahonda creativamente en el lenguaje. No fue tan sencillo con Lezama Lima: dificultad y desconfianza; alguna formulación teórica suya, aceptada y repetida; poco atrevimiento para seguir una aventura paralela de lenguaje. Entre otras cosas, porque no se había consumado el mismo trance sucesivo que, en Hispanoamérica, protagonizó la lengua española, desde la desconfianza inicial a su posesivo y febril encantamiento, pasando por la más abierta irreverencia. ¿Por qué el mexicano José Gorostiza sigue siendo un desconocido, a pesar de su crucial experiencia poética? En él confluyen el fervor místico de la entrega (desasimiento corporal) y la profundidad conceptual (mirada que atraviesa las formas) para acometer el uso de la lengua. En Gorostiza, los místicos y sor Juana Inés de la Cruz, su fundadora; pero también Huidobro y Juan Ramón Jiménez; la tensa explosión afirmativa del canto y la perplejidad trágica de su vacío: en sus versos, ecos de los ritmos populares, pero alargándose hasta la más inquietante revelación.

Una lectura diferente de la tradición distanció (distinguió) a aquellos poetas que citaba como excepción: su itinerario ha sido diferente y marginal; periférico, sin que el término deba identificarse ni con el apartamiento individual ni con una localización geográfica determinada: distancia perpleja y dialogante con respecto al poema y su necesidad, son respecto a la lengua y sus usos y acentos¹¹. Leyendo de esta forma, en otra dirección (otras direcciones), algunos poetas cronológicamente próximos a los *novísimos*, volvieron sobre la verbosa retórica en la cual se habían iniciado, resistieron su corriente impetuosa y sintieron la necesidad de una purga –adelgazamiento– de la escritura: no su eliminación, su transparencia. En el poema, ver con claridad lo que no se ve a causa de la terca apariencia del mundo y sus significados. Era pertinente (urgía, sin duda) una meditada reflexión sobre el instrumento verbal del poema, diluir su edulcorada manifestación sentimental, derrochadora de entusiasmo. Poema como espacio (escritura) y no como tiempo (pensamiento); lugar exacto –y perfecto– de la revelación, del principio. Nacimiento, no sabiduría. Ver antes que leer el mundo.

En mi retorno reflexivo a la poesía española, reclamé atención para una escritura así, desprovista de aquel temor que exigía fidelidades muy peligrosas. Pero señalé, cuando se produjo, el ahogo de un nuevo amaneramiento. Porque se tropezaba aún con la sabia impostación –continuadora del *alarde* de los parientes más próximos– de los más pertinaces creyentes en una poesía basada en la seguridad y superioridad del escritor. Sus lecturas, o se afrontaron con respetuosa aceptación, anteponiendo la sabiduría histórica y la estéril disciplina de la teoría al riesgo del oficio de escribir, o se utilizan como coartada para ejercitar una pretendida doblez irónica, a la que –sin embargo– no se llega, por mor de una pobre imaginación ante los recursos rítmicos y sintácticos (también metafóricos y temáticos) que el poema ofrece:

11. Desde el citado Francisco Pino a Angel Crespo, desde Luis Feria a Antonio Gamoneda, desde José M. Caballero Bonald a María Victoria Atencia, desde José A. Valente a Manuel Padorno, desde Tomás Segovia a Claudio Rodríguez, César Simón o Rafael Soto Vergés.

poesía atenazada en la trampa de las formas. Para quienes no escribir equivale a *no estar* (temen el silencio y la reflexión de él derivada), estas precipitaciones han sido rendiciones. Quienes –por el contrario– mantuvieron una distancia interrogante y alerta (aceptan, incluso, la pausa de un apartado laborar, anterior a cualquier nueva propuesta, como imprescindible), derivan hacia un territorio poético mucho más sugestivo: desconfianza e indagación continuas, en su *fijeza cambiante*; experiencia poética como conocimiento total de la existencia, y del lenguaje que es la existencia: poesía, reescritura en círculos, espejos dialogantes. De la frecuentación de la poesía hermética puede surgir un poeta de la claridad; de la aventura contracultural y su entusiasmo desdeñoso, un poeta que crezca hacia su centro, que cale en la indagación del sujeto *no confinado en sí mismo*: trasunto de la existencia como absoluto. «Existir –escribe María Zambrano– es resistir, ser *frente a*, enfrentarse. El hombre ha existido cuando, frente a sus dioses, ha ofrecido resistencia». Y así, lo que atenazó a unos y liberó a otros fue su mayor o menor empecinamiento en la *sabiduría*, y –en consecuencia– en el modo de dialogar con la tradición unánime de la poesía.

Confiados, los unos, en sus recursos, apuraron en sí mismos aquel atrevimiento: *La roca* (1984), de Andrés Sánchez Robayna, era un libro final; en sus «prisiones de luz» se detenía una escritura abierta, en su principio, a la dimensión espacial del lenguaje (ritmos) y a las reverberaciones del hallazgo de la transparencia (identidad extática: vibración de la quietud, presencia de la ausencia), tan necesarias, y se dejaba dominar –poco a poco– por el severo orgullo, estéril disciplina, de la teoría; *Tratado de ipsiedades* (1984), de Jaime Siles, era también un libro que, al margen de lo poético aunque no puramente teórico, manifestaba la conciencia del límite alcanzado. En él se planteaba el poeta algunos interrogantes que pedían la respuesta de una salida, de una transgresión, desde el rigor intelectual (diálogo interno de la experiencia poética; exploración verbal del mundo) dominante en la escritura primera de este poeta, fecundante también para una poesía española empecinadamente cortical. Mientras el primero desemboca en el revestimiento de su propia escritura, y

carga el acento en la trascendencia de lo superfluo, en cierta formularia condescendencia («En ese mismo instante silencioso/ Las muchachas conversan en el atrio./ Corren alegres entre las columnas./ Desaparecen en un parpadeo». *Palmas sobre la losa fría*, 1989), o se refugia en la trampa lineal de la memoria (temblor del tiempo y de la edad: *Fuego blanco*, 1992), Jaime Siles proyecta su mirada irónica sobre ese mismo tiempo que se agota (y donde se agota él mismo): un retorno también, encuentro con la escritura mixta del postmodernismo atlántico: «Un punto reverberante/ en el fulgor de la esfera/ proyecta sobre la acera/ la breve sombra de un boj./ Miro otra vez el reloj./ Veo otra vez lo que era» (*Semáforos, semáforos*, 1989).

Ejercicio que no favorece salida alguna, ni renovación, ni respiración, en el viciado rigor de Sánchez Robayna; ejercicio complejo –y atrevido– en el caso de Jaime Siles: presencias incontes-
tables (personas o sucesos o lugares u objetos) sometidas a la estricta servidumbre rítmica y estrófica (frialdad que las niega), a la rebuscada selección del léxico (culterana patencia del vacío), intermediarios para su reflexión sobre el tiempo de la existencia, sin solemnidad pero con no menor patetismo. ¿No asumieron los postmodernistas el libérrimo –rebelde– discurso de la lengua coloquial, burla del artificio, evidencia de la ausencia en que toda realidad se resuelve? ¿Doblegaron su escritura a la disciplina de las formas o, por el contrario, introdujeron la incertidumbre de la oralidad en aquella sólida disciplina? Declara el poeta su propósito: urgente necesidad de recuperar cuanto la narrativa arrebatara a la poesía en el curso de la historia: objetividad de la realidad, modulación oral de la palabra, intención fabuladora... La épica, a fin de cuentas. ¿Se sometió, sin embargo, el poeta épico a la dictadura de los referentes; buscaba acaso remansos de seguridad? ¿No fue la épica –no ha sido siempre– un viaje hacia la desmesura del hallazgo, resistencia a las formas y ritmos dados para hacer de sus motivos una revelación, una epifanía? En la obra de Jaime Siles, esos interrogantes su no resuelta contradicción: orillar el territorio de lo oscuro, disponer un espacio central para el referente; pero la escritura habrá de ser

contraste, lectura invertida (o negación flagrante o abolición) de las formas. Los signos que se esperan, un prodigio.

Vueltos sobre sí mismos, otros dos poetas se interrogarán sobre el *silencio* (para ellos, más bien transparencia) y consiguen una más amplia dimensión para el poema, una mayor flexibilidad (y verdad) para su escritura. Mayor atrevimiento en Eugenio Padorno y Aníbal Núñez: operando desde el asombro («al que se llega por incesante crecimiento», al decir de Gonzalo Rojas), su poesía será hallazgo permanente, nunca afirmación (confirmación) de una sabiduría. Cuando Padorno elige para su obra el título unitario de *Metamorfosis* o el de *Siempre comenzada*, ya nos advierte del recurrente volver sobre sí mismo, de su desconfianza y de su indagación sucesivas. Por ellas, su experiencia poética quiere ser conocimiento integral de la existencia, y del lenguaje que es la existencia: reescritura en círculos que son espejos dialogantes. Aníbal Núñez, por su parte, deriva en una reflexión sobre la imagen y sobre el ritmo (pero desde la madurez existencial, desde una escéptica ironía) que solivianta toda retórica. Los dos poetas anteriores, en el final de una forzada pirueta de patética lozanía; estos otros, en el principio radical, sin tener que acudir para ello a una determinada *sobreescritura*. Por más que Eugenio Padorno haya bebido –entusiasta– en las fuentes de la poesía hermética (culto a Montale o Quasimodo), es un poeta de la claridad: memoria, objetividad y esencialismo delimitan su escritura como espacio de reflexión: el yo es el lenguaje; la moral, una mirada inversa sobre el mundo («Como gota que cae pasada la tormenta en el reflejo de una rama desnuda, / el pensamiento se abre en círculos, es el pastor de imágenes en el centro de una abstracción de vida y muerte». *Teoría de una experiencia*, 1989). Claridad que no implica seguridad satisfecha; antes bien, que lo conduce a una dramática complejidad existencial y verbal, verbal porque es existencial («Bajo el gran paladar de este cielo estrellado, qué eres sino la oscura lengua que se toma reposo...» *Diálogo del poeta y su mar*, 1992). Razón que no contradice o refrena la sinrazón poética, que instaura en su centro la agitación de un permanente comienzo.

Por más que Aníbal Núñez proceda de la aventura contracultural de los últimos años sesenta, su poesía crece hacia dentro, ahonda en la indagación existencial: de ahí la dimensión de su lenguaje; de ahí, también, su resistencia a todo trascendentalismo, a toda privanza estética («¿Perfeccionar lo inútil entretanto/ el paisaje y el ave nada hacen/ para tener un sitio en el edén?/ Pudiera/ ser. La belleza no pide tributo». *Cuarzo*, 1988). Y una quietud desolada, promesa de revelación. Instante (ver, decir) en donde todo movimiento inaugura la quietud, todo sonido tiene sentido en su silencio, todo lo lleno en vacío se justifica. No se trata de abolir la memoria; desde sus mismos límites, prolongar la visión, «si no sale la misma/ escritura, no importa/ que se sigue leyendo la luz en las palabras» (*Primavera soluble*, 1992). Poesía de la existencia (y de la experiencia) como exploración que se resiste a claudicar ante «el tiempo que segó la sangre», que excede toda evidencia y dice el revés o habla del vacío, espacio lleno cuyo oscuro se desvanece porque la palabra – incandescencia – lo ocupa todo inaugurando «como una luz vivísima que mueve/ la destrucción de todos los horizontes frágiles/ para vibrar imperceptible sobre/ el sol, el agua, los atardeceres» (*Primavera soluble*). Aníbal Núñez se vuelve, dialogante, hacia su tradición castellana, en lugar de reiterarla con artificial redundancia. Ahí su madurez, sabiduría que abre un margen de escepticismo: léxico, voz, ritmos construyen entonces un discurso renovado que es forma de la ausencia: «En el estío/ una brizna de hierba y su sombra delgada/ movediza fresca para el paso/ del desierto voraz» (*Primavera soluble*).

Leer de otro modo significa, también, requerir una explicación de la *novedad*. Se halle ésta relacionada o no con la juventud de los poetas. Explicación más bien interrogación sobre el sentido de esa poesía *nueva*, o sobre lo que se dice de su novedad y de su sentido. Porque ¿es realmente nueva una poesía redicha e impostada, continuadora de aquel *alarde de sabiduría* de sus parientes más próximos? Mimética con respecto al abuso reiterativo de las fórmulas de una poesía del tiempo; melancolía decadente de sus más vulgares

epígonos. Ni preguntas, ni diálogo; resistencia, por tanto, tampoco. Abastecidos con *lo español*, si otras voces hablan en sus poemas, no importa el porqué ni el cómo; están (ecos) y se usan. No se establece en el poema la duda de la propia palabra; no arriesgan una voz, prefieren escudarse tras las paternidades que –dentro o fuera de su tradición– reconocen como autoridad, nunca como contraste. No existen porque no resisten. Interesa la trayectoria emprendida por aquellos poetas que –desde la *madurez*– se desmarcan de los *postnovísimos* (la denominación ya es sintomática) y de los *neosentimentales* (crisis existencial, expresada con artificio, que no quiebra la escritura). Para ellos, el lenguaje es rastro de la existencia y el poema punto de encuentro de lo circunstancial (tiempo) con lo absoluto (espacio); allí lo uno y lo otro se hablan, se entienden en su diferencia. Encuentro, y reconocimiento y diálogo, en su lectura de la poesía de la crisis (Rimbaud y Mallarmé), de la poesía de la fundación (Rilke, Perse o Eliot), de la poesía de la identidad (Darfo o Pessoa), pero en nada similar a la lectura pedante (raros y curiosos) con la cual fueron presentados años atrás (lectura –aquella– del secreto y la extrañeza, para un sanedrín de elegidos o iniciados), ni a esta otra pretensión de su uso irresponsable, como todavía sucede entre algunos nostálgicos de la *novedad*. Lectura que es aceptación del diálogo necesario con ese principio, la realizada por los poetas que me interesan. Tratan de deslindar lo que es forma de la escritura (ello es, referentes literarios) de lo que es forma de la experiencia poética (lenguaje que se atreve a vivir aquella confrontación); se rebelan contra la simple reproducción de ciertas *maneras* y arriesgan su propia voz (y la escritura del poema) en paralela dirección y sentido a la derivada del diálogo que allí han protagonizado: ahondar en la totalidad, abrirse a la transparencia. Que el poema, al nombrar lo no dicho, niegue el *significado* y se multiplique (constelación) en *sentidos*. Otro ritmo, dependiente del espacio constituido por la palabra en su iluminación; otra dinámica del léxico y de la sintaxis, hasta dibujar una trayectoria peculiar para el poema. Así, José Carlos Cataño, desde la perplejidad del silencio hacia –mayor hondura de pensamiento, mayor coherencia entre

propuesta y escritura— el vértigo de una identidad dividida y compartida: disyuntiva desde la cual escribe, y por la cual escribe. No explicación, reconocimiento. El poeta desarrolla y amplía cuantitativamente (ritmos, léxico, sintaxis) esa búsqueda unitaria de sí mismo, de la escritura. Esta puede —en un momento dado— derramarse en el discurrir de la peripecia (poesía en la frontera de la novela; ambas como idéntica exploración), nunca contradirá la síntesis dramática que la caracteriza: ritmos frente a (contra) ritmos. *Disparos en el Paraíso* (1982) o *Muerte sin ahí* (1986), dos caras de la misma radicalidad progresiva, frente a las embestidas del tiempo como esencia; *El cónsul del Mar del Norte* (1990), mayor distancia frente a la peripecia encarnada: lo narrativo, instante (fragmento) también; fragmento deslumbrante (deslumbrador) de uno mismo y de la palabra.

Territorio y estaciones (encuentro, concurrencia) para el elogio (celebración), la poesía de Alvaro Valverde se establece en un espacio habitado, conocido (tensión extática, iluminación); pero la palabra, de pronto, abre un hueco y dispersa (disgrega) aquella evidencia. Por ahí, el poeta con su discurrir (tiempo) del lenguaje. Pero son *aguas detenidas*: viaje de ida (peregrino por sus propias señales) y de regreso (hallazgo que es *conversión*). Como en Cataño, un viaje: frente al viaje metáfora de la novela (salir para hallarse), el viaje acto del poema, «abierto al remotísimo silencio/ de la noche sagrada» (entrar para establecer, dentro, *el horizonte recogido*).