

Poética polémica: La tensión histórica entre realismo y esteticismo
como genealogía literaria de la Poesía ante la incertidumbre

Alfredo Barnaby

A dissertation
submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

2021

Reading Committee:

Anthony Geist, Chair

Leigh Mercer

Francisco Robles

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

© Copyright 2021

Alfredo Barnaby

University of Washington

Abstract

Poética polémica: La tensión histórica entre realismo y esteticismo
como genealogía literaria de la Poesía ante la incertidumbre

Alfredo Barnaby

Chair of the Supervisory Committee

Anthony Geist

Spanish and Portuguese Studies

Desde los inicios hasta las postrimerías del siglo XX, la poesía peninsular ha manifestado una tensión entre dos tradiciones poéticas enfrentadas: La realista (caracterizada por un lenguaje accesible, temas de índole sentimental y social, una función extraliteraria planteada como compromiso, el propósito de conmover al lector y la representación figurativa) y la esteticista (caracterizada por un ímpetu de innovación expresiva, el rechazo a la temática realista, la concepción del poema como realidad autónoma y la representación abstracta). Esta tensión resurge en el año 2011 en *Poesía ante la incertidumbre*, una antología trasatlántica cuyo prólogo señala el papel de una estética no nombrada en la marginalización cultural y comercial de la poesía. Mi disertación abordará la evolución de la tensión —o polémica— entre ambas tradiciones tal como fue impulsada por poetas españoles y latinoamericanos a lo largo del siglo XX. Después de discutir las poéticas más destacables de cada tradición y los poemas que las

ilustran, concluiré este estudio con el análisis de la corriente poética contemporánea que ha actualizado la polémica desde una postura realista: La poesía ante la incertidumbre.

Índice

Introducción	4
---------------------------	---

Capítulo 1:

1.1	Introducción	14
1.2	Antonio Machado: La fundación histórica y sentimental del realismo poético del siglo XX	16
1.3	Juan Ramón Jiménez: La pureza y el desarraigo histórico de la poesía	30
1.4	La generación del 27: El recorrido del espectro poético, de la vanguardia al compromiso	44
1.5	Conclusión	65

Capítulo 2:

2.1	Introducción	67
2.2	Vicente Huidobro: El poeta deidad y el poema como creación autónoma	68
2.3	Pablo Neruda: La impureza, poética materialista y experiencial	85
2.4	César Vallejo: La unificación de vanguardismo y compromiso como poética revolucionaria	102
2.5	Octavio Paz: La experiencia poética como trascendencia del lenguaje	118
2.6	Conclusión	136

Capítulo 3:

3.1	Introducción	139
3.2	La primera generación de posguerra: El apogeo del compromiso y la génesis de la poética	

	de comunicación	142
3.3	La segunda generación de posguerra: La evolución del realismo y la renuncia al compromiso	154
3.4	Los novísimos: La recuperación de la vanguardia en las postrimerías del franquismo	165
3.5	La poesía de la experiencia: La apertura poética del posfranquismo, el retorno a la tradición y el predominio de un nuevo realismo	182
3.6	Conclusión	198

Capítulo 4:

4.1	Introducción	200
4.2	“Defensa de la poesía”: ¿Un nuevo compromiso?	202
4.3	Jorge Galán (El Salvador, 1973)	221
4.4	Raquel Lanseros (España, 1973)	227
4.5	Ana Wajszczuk (Argentina, 1975)	232
4.6	Daniel Rodríguez Moya (España, 1976)	238
4.7	Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua, 1977)	243
4.8	Fernando Valverde (España, 1980)	249
4.9	Andrea Cote (Colombia, 1981)	258
4.10	Alí Calderón (México, 1982)	266
4.11	Conclusión	282

	Conclusión final	283
--	-------------------------------	-----

Bibliografia	288
---------------------------	------------

Introducción

El 5 de mayo del 2011, la editorial Visor publica una antología poética que generaría polémica y cierta polarización entre sus reseñistas: *Poesía ante la incertidumbre*. La antología congregaba a ocho poetas, cinco de origen hispanoamericano y tres de origen español, en lo que sería la primera antología transatlántica destacable publicada en setenta años; es decir, desde *Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española*, editada por Octavio Paz y Xavier Villaurrutia (1941). Los poetas incluidos son los siguientes en orden de aparición: Jorge Galán (El Salvador), Raquel Lanseros (España), Ana Wajszczuk (Argentina), Daniel Rodríguez Moya (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Fernando Valverde (España), Andrea Cote (Colombia) y Alí Calderón (México). El prólogo de la antología plantea una poética continuista caracterizada por un realismo sentimental y experiencial de lenguaje accesible. Al constituir un continuismo, la poesía ante la incertidumbre también afirma su arraigo a la tradición realista y nombra como precursores a poetas que versan desde Antonio Machado a Claribel Alegría. A su vez, se percibía un acento crítico hacia poesía que según la agrupación difundía incertidumbre. Del 2011 en adelante, *Poesía ante la incertidumbre* gozaría de una notable difusión internacional. En los meses posteriores a la publicación de la primera edición, surgirían subsecuentes ediciones en nueve países latinoamericanos: México, Nicaragua, El Salvador, Colombia, Argentina, Perú, Chile, Ecuador y Bolivia. En el 2013, a estas se les sumaría la edición estadounidense traducida por Gordon McNeer: *Poetry Facing Uncertainty*. Por último, en el 2016 aparecería la edición italiana traducida por Emilio Coco: *Poesia di fronte all'incertezza*. Cabe destacar también que desde el inicio de su expansión la poesía ante la incertidumbre demuestra dinamismo en su plantilla. Si bien la mayoría de los poetas señalados permanecen en todas las ediciones, algunas de estas incorporan poetas provenientes del país en el

cual se publica la edición. Para citar ejemplos concretos, en la edición peruana, la argentina y la chilena, se suman al proyecto José Carlos Yrigoyen (Perú), Carlos Aldazábal (Argentina), Damsi Figueroa (Chile) y Federico Díaz Granados (Colombia). Finalmente, las ediciones ecuatorianas y bolivianas aumentan el número de poetas incluidos a quince, incorporándose ahora el ecuatoriano Xavier Oquendo, la salvadoreña Roxana Méndez, el boliviano Gabriel Chávez Casazola, la franco-estadounidense Nathalie Handal, y retirándose el peruano José Carlos Yrigoyen.

La controversia acontecida en torno a *Poesía ante la incertidumbre* radicó en su prólogo, “Defensa de la poesía”. Este texto consta de sólo tres páginas y es presentado como un pronunciamiento colectivo, sin mención explícita de un autor en concreto. Según sus críticos, “Defensa de la poesía” parecía reavivar una polémica más que formular una poética; dicho de otro modo, consistía en una crítica y no una autodefinición. Para ser más precisos, la poesía ante la incertidumbre presentaba una defensa al describirse como una reacción ante el predominio de una élite literaria cuya estética marginalizaba la poesía contemporánea y por consiguiente disminuía el interés público que esta podía generar. Ahora bien, aunque se responsabilizaba a una poética contraria por dicha marginalización, también se parecía sugerir la posibilidad de popularizar la poesía; es decir, de restaurar el vínculo entre autor y lector establecido por la tradición realista y suprimido —o bien reformulado— por la vanguardia y toda corriente que hubiese rechazado la poética de comunicación típica del realismo de posguerra. Poco después de la publicación de *Poesía ante la incertidumbre*, empezarían a aparecer reseñas críticas en revistas literarias en línea. A mi parecer, estas críticas han conducido a dos preguntas que resultan pertinentes a mi disertación. La primera es si el continuismo de la poesía ante la incertidumbre aporta un desarrollo de la poesía realista o si sólo impulsa la tensión histórica entre realismo y

esteticismo hacia el siglo XXI. La segunda pregunta concierne la relación entre la creación de una poética, su inscripción dentro de una tradición determinada y la manifestación de una actitud crítica hacia otras tradiciones. Si la primera interrogante permite una aproximación a la poesía ante la incertidumbre como fenómeno literario, la segunda ha de revelar su posicionamiento histórico.

Profundizar sobre la poesía ante la incertidumbre, entonces, requiere referirse a la tensión entre el realismo y el esteticismo —o bien entre compromiso y evasión, ética y estética o representación figurativa y abstracta— que caracterizó gran parte de la poesía en lengua española a lo largo del siglo XX. Un punto de partida ventajoso para empezar a analizar esta polémica son los ensayos de poética de Antonio Machado, en los cuales se aboga por una poesía accesible, sentimental y popular a la vez que se rechaza otra poesía de sensibilidad opuesta; lo que es decir, deliberadamente inaccesible, culta y prestigiada por su asociación a un público de élite. Esta poética antipopular sería también descrita por José Ortega y Gasset en 1925 en *La deshumanización del arte*. Según el filósofo, este arte —el “arte nuevo” o la vanguardia— se distingue por su supresión de la representación figurativa o humana de la realidad. Como bien se sabe, es este arte el que alcanza su apogeo con la generación del 27 a medida que España se aproxima a 1930. Posteriormente, la Guerra Civil avivaría el conflicto entre realismo y vanguardismo bajo una oposición ética, la de compromiso y evasión. Durante estos años, el debate poético también cobraría su dimensión transatlántica más notable a medida que poetas latinoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo, Vicente Huidobro y Octavio Paz se sumen a él con sus respectivas poéticas. Por último, la polarización acarreada por la guerra y el franquismo repercutiría no sólo en la poesía de los años bélicos, sino en la de la posguerra. En concreto, se produciría una aguda tensión entre poetas para quienes era injustificable ignorar la

realidad política desencadenándose frente a ellos y poetas que incondicionalmente rechazaban los cánones realistas, ya ningún acontecimiento social tenían por qué repercutir en su arte. Pasadas más de dos décadas de realismo, tanto comprometido como intimista, la polémica volvería a surgir en 1970 en el prólogo de José María Castellet a su controvertida antología *Nueve novísimos poetas españoles*. En pocas palabras, el editor introduciría a los novísimos al panorama poético como una neovanguardia —si bien nunca señalándolos como tal— dispuesta a revitalizar la poesía española librándola de lo que se tildaba un estancamiento literario. En las dos décadas posteriores a la transición a la democracia, los novísimos pasarían a considerarse sinécdoque del esteticismo, símbolos de aquella tradición que subvertía los fundamentos clásicos del arte poético; a todas luces, enemigos de la poesía similares a los designados por la poesía ante la incertidumbre en el 2011. Durante este período, Luis García Montero también formularía el realismo más destacable y célebre de los últimos treinta años: La poesía de la experiencia. El autor granadino no sólo plantearía una memorable defensa del realismo y del clasicismo en su ensayo “La poesía de la experiencia”, sino que impulsaría una corriente de numerosos exponentes y notable éxito editorial. En resumen, este es el recorrido histórico sobre el que profundizo con especial atención a los dos polos opuestos de la expresión poética que lo conforman y la relación recíproca que estos han manifestado durante un siglo. Para facilitar la referencia a las dos tradiciones, emplearé los términos “realismo” y “esteticismo”. Con el primer término, me referiré a una tradición en la que destacan un imperativo de comunicación llevado a cabo mediante un estilo relativamente accesible, un enfoque temático sentimental y en ocasión de preocupación social, la búsqueda de un alcance popular y el planteamiento de algún fin extraliterario con respecto al lector. Con el segundo término, señalaré una tradición fundada en la vanguardia en la que predomina la innovación del lenguaje, se descarta la representación

mimética y se dispensa de la expresión de un mensaje concreto, puesto que se pretende evocar un efecto poético novedoso explotando la ambigüedad del lenguaje. Evidentemente, la poesía ante la incertidumbre será tratada como la fase más reciente de esta tensión entre tradiciones.

Para plantear el propósito de esta disertación con respecto a *Poesía ante la incertidumbre*, empezaré notando la insuficiencia de un criterio bilateral bajo el cual la agrupación o se consideraría una nueva fase del compromiso social o se reduciría a una estrategia editorial. La limitación de este criterio es que mientras la primera postura acepta las afirmaciones del prólogo sin consideración del aspecto editorial de la antología, la segunda postura las trata sin mayor consideración de las obras. Mi intención, entonces, es matizar este criterio a través de un análisis de los poemas; desde esta aproximación global, podré abordar la poesía ante la incertidumbre como corriente literaria y demostrar hasta qué grado refleja la tradición que afirma. Asimismo, trataré el prólogo como una afirmación de valores literarios, ya que así será posible comparar y contrastar teoría y práctica, y por consiguiente juzgar si el texto actúa como discurso promocional o como poética.

Esta disertación consiste de cuatro capítulos que progresan en modo cronológico. El primer capítulo está dedicado a los primeros cincuenta años del siglo XX y se inicia con una profundización de la lírica de Antonio Machado que permitirá exponer los fundamentos básicos del realismo poético del siglo XX (entre ellos, la relevancia de un lenguaje popular y sencillo, el establecimiento de un propósito extraliterario y la inserción de la poesía en la historia nacional). Posteriormente, discuto la poética de Juan Ramón Jiménez con respecto a las afirmaciones reunidas en *Política poética*. En esta sección, discutiré cómo es que el verso juanramoniano se desvincula de la realidad histórica y la preocupación social a la vez que conserva la esencia sentimental y el lenguaje popular defendido por Machado. Dicho de otro modo, a pesar de apelar

a la “inmensa minoría”, Jiménez comparte con Machado una predilección por lo sentimental así como una postura crítica hacia una poesía intelectual. El capítulo culminará con una discusión de la generación del 27; en concreto, la vanguardia de Federico García Lorca, el realismo introspectivo de Vicente Aleixandre y la poesía militante de Rafael Alberti. En esta sección, demostraré que la generación del 27 no se limita a la vanguardia, sino que engloba al menos tres clases de expresión poética: El surrealismo, la poesía comprometida (precursora de la poesía social de posguerra) y el realismo intimista (similar al de la segunda generación de posguerra). Más aún, demostraré que las diferencias entre poéticas no son siempre tajantes y que el tema del poema puede tener cierta autonomía de la forma en la que se expresa. En conjunto, este capítulo delinea el panorama poético de los primeros cincuenta años del siglo XX e intenta definir los cimientos de la tradición realista, no sin revelar la versatilidad y dinamismo de algunos de los poetas más trascendentes del siglo.

El segundo capítulo concierne a cuatro poetas canónicos latinoamericanos que juegan un papel vital en la evolución de la tensión entre realismo y esteticismo. Este capítulo empieza con un análisis del creacionismo tal como es expuesto por Vicente Huidobro en “El creacionismo” en 1922. En esta sección, presento el creacionismo como una corriente fundacional para el esteticismo en lengua española, particularmente por su concepción autónoma del poema, postura antirrealista y afán de innovación expresiva. A continuación, expongo mi lectura de la impureza de Pablo Neruda según su afamado manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”. En suma, esta poética supondrá un enfoque objetivista y material, y si bien adopta la experiencia como tema fundamental, lo tratará más desde una perspectiva sensorial que reflexiva. Asimismo, la impureza nerudiana puede considerarse precursora del compromiso social al incorporar experiencias pertinentes a la esfera política y la laboral (en cuanto proletaria). En la tercera

sección, argumentaré que la poética de César Vallejo consiste en una fusión entre innovación vanguardista y compromiso marxista. En suma, demostraré que esta fusión de tendencias opuestas —tal como es planteada en el “El arte y la revolución”— responde a una aspiración propia de los últimos años del poeta, quien consigue defender su audacia expresiva de las exigencias del realismo social sin suprimir su postura política. Por último, la cuarta sección abarcará una discusión de la teoría poética de Octavio Paz, cuya aproximación filosófica a la poesía moderna en *El arco y la lira* provee una sustentación del esteticismo que trasciende la vanguardia. Será de particular utilidad el planteamiento del poema como un objeto autónomo caracterizado por una apertura lingüística que le exige al lector una recreación del significado del texto. En conjunto, esta sección identifica los principios de la tradición esteticista, da cuenta de la dimensión trasatlántica de la polémica y presenta las bases de lo que en última instancia será el realismo poético de posguerra.

El tercer capítulo atañe al transcurso de la polémica durante la segunda mitad del siglo XX y nos aproxima a la publicación de *Poesía ante la incertidumbre*. Las primeras dos secciones de este capítulo corresponden a la poesía social de posguerra y al realismo intimista de la segunda generación de posguerra. Aunque esta etapa consista en aproximadamente dos décadas en las cuales el realismo predomina en la poesía española, durante ella también sucede una transición significativa. El compromiso social, la apelación a las masas y la accesibilidad epitomizados por la primera generación de posguerra son sustituidos por la sentimentalidad, el prisma personal y la sutilidad expresiva de la segunda ola de poetas posbélicos. En otras palabras, se da la apertura del realismo —ahora más intimista, incluso en su trato de temas históricos y políticos— que al cabo de unas décadas daría lugar a la poesía de la experiencia. Antes del surgimiento de esta última, sin embargo, la publicación de *Nueve novísimos poetas*

españoles en 1970 reorientaría el péndulo poético al introducir una neovanguardia y promocionar una renovación lírica retomando el antirrealismo de la vanguardia. Esencial a esta fase es el prólogo del editor José María Castellet, uno de los más debatidos textos de los últimos cincuenta años con respecto a la polémica y un recurso que permite discernir en qué consiste el esteticismo más notable de la segunda mitad del siglo pasado. Como preámbulo a la poesía de la experiencia, me referiré al prólogo escrito por Luis Antonio de Villena para *Posnovísimos* (1986), antología en la cual se señala el surgimiento de un *zeigeist* posmoderno ejemplificado por una proliferación de corrientes que no exhiben ningún apego particular a una tradición particular y que por el contrario se nutren de influencias diversas. Para finalizar el capítulo, comentaré el artículo “La poesía de la experiencia” de Luis García Montero para exponer los planteamientos que hacen de esta corriente un nuevo desarrollo del realismo y demostrar cómo es que el poeta granadino extiende la tensión entre tradiciones para heredársela a posteriores agrupaciones poéticas.

El cuarto capítulo está destinado a un análisis de *Poesía ante la incertidumbre* compuesto de una discusión detallada del prólogo y de cada uno de los poetas reunidos. A lo largo de esta sección, intento precisar cuáles son los fundamentos líricos de la poesía ante la incertidumbre, describir qué clase de obras caracterizan a la agrupación y si es que esta supone algún desarrollo trascendente de la tradición realista. Cada sección dedicada a un poeta culminará con una síntesis de los rasgos de sus obras para posteriormente indicar las similitudes entre los autores. De esta manera, más que definir una poética global aplicable a todos los poetas, esclareceré sus puntos de encuentro. Para concluir la sección, presento mi respuesta a la interrogante central del capítulo: ¿Refleja la poesía ante la incertidumbre su propia poética?

Este estudio supondrá un acercamiento a problemáticas que en última instancia trascienden la poesía ante la incertidumbre. La principal de ellas concierne la relación entre los

poetas y la tradición realista. Con respecto a ello, la pregunta central radica principalmente en la interpretación del realismo realizada por la poesía ante la incertidumbre, pero también en su aporte ideológico y práctica editorial. Una segunda problemática involucra a los protagonistas de la tensión entre realismo y esteticismo a lo largo del siglo pasado. Al indagar sobre los orígenes de la ética artística expresada en la antología, se tendrá que ubicar a la poesía ante la incertidumbre dentro de un contexto histórico estableciendo el recorrido que condujo a ella; es decir, describiendo la evolución de las dos tradiciones y sus respectivos planteamientos líricos. Por último, surgirá una tercera problemática en torno a la dimensión comercial de la poesía; en particular, en torno a la diferencia entre un manifiesto poético y un texto publicitario. Para empezar, definir qué es realismo y qué es esteticismo involucra plantear dos grupos de rasgos, cada uno presente en las corrientes correspondientes a ambas tradiciones a lo largo del siglo. No obstante, las obras pueden también contradecir esta expectativa; por ejemplo, un poeta puede fusionar elementos de poéticas opuestas (García Lorca y Vallejo) o proceder por fases diferenciadas (Alberti y Neruda). En última instancia, se tendrá que cuestionar si toda poesía que declara una afiliación siempre la refleja de manera categórica y, si es que no, preguntar si los manifiestos cumplen alguna función no estrictamente literaria (es decir, aparte de la de definir una aproximación a la escritura y su propósito).

Al plantear una poética, un poeta no sólo expone los principios que guían su escritura, sino que afirma tácita o explícitamente cuáles son los que rechaza. Por consiguiente, la expectativa es que una obra ilustre o refleje la poética correspondiente. Es cierto que un autor puede formular su poética en relación a un corpus poético ya existente o para anunciar una transición estilística. En cualquier contexto, sin embargo, habrá un alineamiento entre teoría y práctica, y a su vez el planteamiento de un modelo a seguir para obras posteriores. Para trazar el

progreso de la polémica y la vía a la poesía ante la incertidumbre, entonces, emplearé textos de poética como referentes teóricos, ya que estos no sólo ofrecen la aproximación del autor a su escritura y su conceptualización de la poesía, sino que crean la polémica en sí. En conjunto con las lecturas de los poemas de cada autor, intentaré demostrar el vínculo de representación —y posibles discrepancias— entre obra y poética, además de la relación entre las poéticas y el debate histórico suscitado. En conclusión, me dispondré a abordar a cada poeta no sólo por lo que exprese en su obra, sino también por cómo se sitúa dentro de la dinámica histórica que le da forma a la poesía en lengua española a lo largo del siglo XX.

Capítulo 1

1.1 Introducción:

Desde inicios del siglo XX, la poesía española ha demostrado una constante tensión entre dos tradiciones líricas predominantes: el realismo y el esteticismo. El realismo poético se rige por una ética de comunicación —a menudo formulada como compromiso social— que exige lenguaje accesible, representación figurativa y la transmisión de un mensaje determinado. Por contraste, la tradición esteticista responde a un ímpetu de innovación expresiva —ligada a la vanguardia y su negación explícita del realismo— que genera mayor hermetismo o abstracción al enfatizar la dimensión formal del lenguaje. En esta disertación, los términos “realismo” y “esteticismo” tendrán un significado global que abarcará las diversas fases de la tradición que denominan. Por ejemplo, a pesar de los cuarenta y cinco años transcurridos entre la publicación de “Una poesía sin pureza” y “La otra sentimentalidad”, la impureza nerudiana y la poesía de la experiencia se considerarían manifestaciones de la tradición realista; asimismo, la pureza juanramoniana y la poética novísima se ubicarían dentro de la tradición esteticista aún si el antirrealismo que comparten las conduce por sendas líricas distintas.

En el primer capítulo, se discutirán cuatro poéticas esenciales a la tensión entre tradiciones durante los primeros cincuenta años del siglo XX: el realismo de Antonio Machado, la pureza de Juan Ramón Jiménez, la vanguardia española y la poesía comprometida predecesora de la poesía social. Dentro de esta cronología, Antonio Machado será el que exponga ciertos fundamentos teóricos presentes en las poéticas realistas del resto del siglo y los demuestre en poemas donde destaquen espacios nacionales con una correspondiente temática histórica (como caso concreto, “A orillas del Duero”). A su vez, Juan Ramón Jiménez será el que introduzca el concepto de pureza en el léxico de la época y lo ejerza a través de una poesía de carácter

espiritual, metafísico y sentimental exenta de contenido histórico o político. Para continuar, la tercera sección empezará con un análisis de “La deshumanización del arte” de José Ortega y Gasset, ensayo de 1925 que dilucida un “arte nuevo” —la vanguardia— caracterizado por el rechazo a la expresión realista y las formas populares. Dentro de esta misma sección, concluiré abordando la generación del 27 como un fenómeno poético que recorre un espectro constituido por dos polos enfrentados: el realista y el esteticista. A través de esta aproximación, discutiré el poema “La aurora” de Federico García Lorca como una demostración de técnica vanguardista y “Romance de los campesinos de Zorita” de Rafael Alberti como un ejemplo de compromiso social en su concepción original. Situaré entre ambas poéticas dos poemas de Vicente Aleixandre (“El niño raro” y “El más pequeño”) en los que destaca un realismo introspectivo y autobiográfico que anticipa el énfasis individual y experiencial del realismo posbélico de segunda generación.

Para concluir, el objetivo de este capítulo será esclarecer los cimientos teóricos de las dos tradiciones para así comprender su evolución durante las siguientes cinco décadas. Delinear las transformaciones de cada tradición permitirá mostrar cómo es que los fundamentos de inicios de siglo se transmutan, indicar cuál es exactamente el aporte de la poesía ante la incertidumbre al realismo poético en lengua española y juzgar hasta qué grado la escritura ejercida por estos autores coincide con el modelo que profesan. Por último, como indiqué en la introducción, mi metodología consistirá en analizar tanto la teoría poética como la praxis artística de cada autor discutido.

1.2 Antonio Machado: La fundación histórica y sentimental del realismo poético del siglo XX

En el primer párrafo de “Problemas de la lírica” (1917), Antonio Machado ofrece una definición irreductible del oficio poético: “al poeta le basta con sentir honda y fuertemente y con expresar claramente su sentimiento” (714). Esta definición plantea tres imperativos de la lírica machadiana. Primero, el poeta debe recurrir a un lenguaje accesible. Segundo, la poesía debe ser de índole sentimental. Tercero, el sentimiento expresado debe proceder de una emoción real. Cada imperativo corresponde a un efecto que el poeta aspira a provocar en el lector. Es decir, se emplea un lenguaje accesible al plantearse la poesía como comunicación; el poeta es el emisor de un mensaje que ha de ser recibido como este pretendió. También se transmite un sentimiento con el objeto de despertar una emoción; el propósito de la comunicación es conmover al lector. Por último, Machado resalta la autenticidad de la emoción —la que habría de experimentarse “honda y fuertemente” antes de ser concebida en verso— al ejercer una poética realista que exige un modo figurativo de representación y que aborda la realidad a través de un discurso en primera persona. Machado no retrata entornos pretendiendo objetividad; más bien, relata la experiencia de un yo sintonizado a los entornos en los que se desenvuelve. La emoción es un objeto más de representación; se le deriva de la realidad empírica, como un pueblo o un río, para versificarla como sentimiento.

Machado no cuestiona la definición por los requisitos líricos que propone —el sentir profundo y la claridad expresiva—, sino por obviar una matización de cada requisito. En el segundo párrafo, entonces, se planteará un concepto del sentimiento que servirá de fundamento teórico para la tradición realista. En resumen, Machado le restará importancia al carácter subjetivo del sentimiento al refutar su formulación romántica: “El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo” (714).

Por contraste, resaltará su dimensión colectiva describiendo el sentimiento como una interacción de subjetividades: “Hay siempre en él una colaboración del TÚ, es decir, de otros sujetos” (714). Machado sustituye el énfasis individualista por el colectivo reinscribiendo al sujeto en su ámbito social. Se insinúa que analizar al sujeto como si fuese independiente de este ámbito resultaría inverosímil o insuficiente. Por otro lado, Machado mantiene en su postulado otro rasgo del sentimiento: el de ser un constructo.

Cabría distinguir entre dos conceptos que en el habla popular suelen ser intercambiables: la emoción y el sentimiento. La emoción es una reacción fisiológica involuntaria hacia un acontecimiento; es universal, altera el estado anímico y provoca una expresión corporal. Por otra parte, el sentimiento es el estado de ánimo que se origina en la emoción; no sería un suceso exclusivamente somático, sino también fenomenológico. Si el sentimiento es la extensión psicológica de la emoción, el sujeto también será capaz de construir conocimiento de origen sentimental. Es decir, formularía conclusiones acerca de su entorno en base a los sentimientos que este ocasiona. Si desenvolverse en un entorno implica desarrollar lazos con “otros sujetos”, el sentimiento sería una “colaboración” al originarse en el intercambio de información lingüística y afectiva; la comunicación. En resumen, el sentimiento se inicia con una emoción provocada por un estímulo social, pero culmina con la construcción de conocimiento derivado de la experiencia; en este último sentido, es construido.

El sentimiento no es sólo de origen relacional, sino también una experiencia compartida: “Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO” (714). La afirmación subraya una capacidad humana que posibilita la comunicación poética; la empatía. Esta facultad explicaría “el carácter intersubjetivo del sentimiento” planteado por la poética machadiana (Martínez de Velasco, 110). A través de la empatía, sería posible reconocer el

sentimiento codificado en un poema, ya sea al identificarlo con una experiencia pasada o al imaginarlo a raíz del lenguaje. En una cita previa, Machado reitera la fórmula de escritura lírica sugerida en la definición introductoria; la de contemplar un “paisaje”, experimentar un sentimiento y comunicárselo al lector. Machado tilda esta fórmula de simplista y propone que tanto el sentimiento provocado por la contemplación como su formulación poética exigen la participación del otro: “Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida” (714). Según mi interpretación, el sentimiento del poeta sólo adquiriría profundidad al representar una experiencia humana o universal. La comunicación poética se efectuaría sólo cuando el lector evoque en sí mismo dicha experiencia. Así lo resume Francisco Morales Lomas: “Las sensaciones que poseemos no son únicas sino que forman parte de un fondo común, de una comunidad con la que se identifica el poeta” (139). Tanto el poeta como el lector, entonces, se ven circunscritos por la misma gama de experiencias sentimentales. Ahora bien, Luis Martínez de Velasco observa cierta paradoja en las formulaciones teóricas de Machado: cierta “*tensión* entre la temporalidad y la eternidad”¹ (111). Por un lado, Machado aspira hacia una poesía que incite “una emoción en cualquier hombre de cualquier época”; por otro, emplea un discurso “propriadamente empírico

¹ El planteamiento de Martínez Velasco sobre la superación de esta dialéctica resiste fácil interpretación. Por otro lado, la siguiente afirmación es esclarecedora: “el hecho de que la lírica de las emociones propuesta por Machado cobre pleno sentido a partir de su inserción en el marco de una *acción comunicativa* no significa sin más que con su presencia nos hallemos directamente en el mencionado marco, ya que en este ha quedado todo lo empírico como tal” (111). Si un texto como “A orillas del Duero” despierta emociones un siglo más tarde —en teoría, en lectores que desconocen la historia española— será porque estos han podido identificarse con un elemento esencial del sentimiento expresado sin que el contenido temporal de este interfiera. Tal es la contradicción: Se comunica lo universal-eterno confiando que todo lector potencial interpretará el discurso de forma relativamente certera.

(sentimental) donde tiene lugar la contingencia inherente a la temporalidad” (111). Es esta última “contingencia” la que discutiré a continuación.

La sentimentalidad sólo podría considerarse compartida y temporal al desarrollarse en una época y un espacio social particulares; su carácter se define en las relaciones que constituyen una cultura y sociedad, y ocurren en un determinado momento histórico. Machado utiliza el término “atmósfera cordial” para denominar cierto conocimiento sentimental colectivo que permite una comunicación efectiva del sentimiento (comunicación posibilitada, dicho sea de paso, por la existencia de una red de signos lingüísticos compartidos). Para Machado, entonces, escribir según los signos que forman parte de esta “atmósfera cordial”—y no desafiarlos, al modo esteticista— es menester para la comunicación poética. Finalmente, la tarea de la comunicación poética exigiría dos cosas: “la existencia de un poeta siempre vigilante de la realidad” y “una necesidad de producir una imaginación que esté siempre despierta” (Morales Lomas, 141). Primero, la poesía debe ser reconociblemente contemporánea (aunque “Problemas de la lírica” no precisa a través de qué enfoque temático). Segundo, debe ejercer la función social de avivar la conciencia pública.

Machado finaliza el segundo párrafo de “Problemas de la lírica” con esta afirmación: “noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica” (714). Habiendo establecido el sentimiento —evocado siempre por una vivencia— como fenómeno colectivo y temática indispensable de la poesía, Machado introduce en el tercer párrafo el último componente de la comunicación poética: la claridad de lenguaje. Que el lenguaje sea socialmente adquirido y por consiguiente compartido implica para Machado que incluso la poesía proviene de la esfera cultural y no del poeta individual: “Antes de ser

NUESTRO —porque MÍO exclusivamente no lo será nunca— era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo...del mundo de LOS OTROS YOS” (714). Es evidente que la comunicación —y por extensión, la empatía que suscite— se efectúa con mayor acierto si los interlocutores utilizan el lenguaje de forma consensuada. De esta forma, Machado reafirma la cultura —aquel “mundo que no es ni objetivo ni subjetivo”, ni universal ni individual, sino intersubjetivo— como el suelo que da origen al lenguaje poético².

En “De la poesía” (1923), Machado expone un componente adicional de su poética: el de una metafísica implícita. Según señala, la poesía debe expresar un sentimiento reconocible a través de un lenguaje compartido, pero además reflejar una comprensión filosófica de la realidad sin hacerla explícita: “Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra” (715). Ahora bien, la integración de una metafísica al poema no implica comprometer el enfoque sentimental primario del texto. Más bien, el poeta debe transmitir metafísica —supuestos abstractos acerca de la esencia de la realidad— y sentimiento de forma complementaria e implícita; es decir, como mirada fenomenológica. Valdría recalcar que la emoción y la razón resultan indivisibles al conformar un único sentimiento poético a ser plasmado en el poema; es más, la emoción parece ser el factor definitivo que orienta la escritura. Por ejemplo, si el poeta culmina la especulación metafísica en una contradicción, integrará en su obra la proposición hacia la que se sienta —criterio intuitivo— más afín. Machado expone esta idea de la siguiente forma: “[El poeta] comprende que, por debajo de la antinomia lógica, el

² Machado parece proponer una alternativa a la binaria objetividad-subjetividad: el lenguaje representa un mundo no cognoscible en sí mismo, pero sí capaz de ser experimentado de forma similar por varios sujetos. Esta idea es avalada en otro ensayo, “Heterogeneidad del ser”: “Entendemos por objetividad los puntos de coincidencia del pensar individual (del múltiple pensar individual) que forman el pensar genérico” (722). Se establece así una fundación filosófica —la existencia de una experiencia colectiva evidenciada por un “pensar genérico”— en la que urgen diversos “puntos de coincidencia” entre individuos.

corazón ha tomado su partido” (715). En esta cita, la mención del “corazón” como órgano decisorio en relación a la inclinación metafísica adoptada sugiere un criterio sentimental imprescindible. En otra cita, la metafísica parecerá ser reducida a una especie de utilería poética: “Esta metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, sino aquella que cuadre a su poesía” (715). El poeta debe ajustar la filosofía al ya determinado meollo de su obra: un sentimiento que sí es auténtico y propio. Como afirma Morales Lomas, Machado “distingue perfectamente entre dos vías: lo que piensa el poeta y lo que escribe” (119). Aún si dichas vías no coinciden, es la metafísica la que debe subordinarse.

A lo largo del siglo XX, Antonio Machado ha sido consagrado por la crítica como un poeta del tiempo y del espacio. El calificativo se explica en “Heterogeneidad del ser” —ensayo en el que Machado discurre acerca de ambos términos— y conduce hacia los cimientos básicos del realismo poético. Según se comenta, el tiempo y el espacio “carecen de sentido cuando se les considera en abstracto”; es decir, resultan impensables sin objetos físicos o acontecimientos (722). En primer lugar, entonces, poetizar el espacio equivaldrá a representar los objetos que ocupan un entorno determinado: “Si suprimiéramos de nuestra representación todas las imágenes y todos los recuerdos de objetos exteriores, suprimiríamos a la par el espacio” (721). En segundo lugar, poetizar el tiempo supondrá abordar los sucesos que se desenvuelven en él: “Un tiempo sin hechos, sin acontecimientos, sin historia, es inconcebible” (722). Estas dos premisas realistas se fusionarán con el compromiso social para hacer de Machado un poeta de la historia y la nación. Como se indica en el ensayo “Sobre la defensa y la difusión de la cultura”³, Machado se adjudica el propósito de asistir en la modernización cultural de España y plantea este compromiso con palabras contundentes: “defender y difundir la cultura es una misma cosa: aumentar en el mundo

³ Este texto fue originalmente un discurso ofrecido en el Congreso Internacional de Escritores en Valencia en 1937.

el humano tesoro de la conciencia vigilante. ¿Cómo? Despertando al dormido” (663). Pero si la poesía aspira a revitalizar la conciencia de sus lectores, sólo lo logrará volviéndose inteligible a aquel pueblo en necesidad de despertar. Este concepto mayoritario de audiencia será el que exija el lenguaje accesible propio de la tradición realista. En efecto, el imperativo de democratización poética es sugerido en “Sobre la defensa y la difusión de la cultura” cuando Machado expresa cierto anhelo de que escribir para el pueblo se convirtiese en “la más consciente y suprema aspiración el poeta” (659). Es también evidente que la tarea de modernización no consiste en iniciar al pueblo en un lenguaje de élite; por el contrario, implica forjar una poesía desprovista de elitismo (o “señoritismo cultural”) (664). Se concluye así con el que quizás sea el postulado realista más polemizado por la tradición esteticista: que el poeta renuncie a su libertad artística y adapte su escritura al lector promedio a fin de satisfacer un compromiso ético de impacto extraliterario.

Según Machado, la grandeza de toda literatura canónica radica en un supuesto carácter popular; por contraste, la sensibilidad burguesa es la que atenta contra la calidad literaria. En “Sobre la defensa y la difusión de la cultura”, Machado expone esta oposición a través de los términos “folklore” (o sensibilidad popular) y “pedantería” (o sensibilidad burguesa) y resume este antagonismo de forma rotunda: “o escribimos para el pueblo, o sólo escribimos tonterías” (662). Se sugieren, entonces, dos aproximaciones a la creación literaria: la popular (en cuanto registro lingüístico, estructura textual y temática) y la burguesa (que incorpora “pedantería”, “tonterías” y “frivolidades” propias de este estrato social). Para Machado, entonces, escribir para una audiencia burguesa compromete el carácter popular —y por consiguiente la calidad— de la obra: “Si quisiéramos, piadosamente, no excluir del goce de una literatura popular a las llamadas clases altas, tendríamos que rebajar el nivel humano y la categoría estética de las obras que hizo

suyas el pueblo y entreverarlas con frivolidades y pedantería” (662). En esta cita, el término que mejor especifica el carácter de este perjuicio burgués es el verbo “entreverar”; lo burgués complica sin función alguna, torna inaccesible la obra y aliena a los lectores. Como evidencia el prólogo a *Poesía ante la incertidumbre*, el argumento de que una élite cultural atenta contra la democratización de la poesía —y de que la poesía debe ser defendida ante dicha influencia— perdurará como justificación de poéticas realistas hasta el siglo XXI.

A mi criterio, Machado rescatará su poesía tanto de la excesiva sencillez como de una óptica exclusivamente regional atribuyéndole a las clases populares su complejidad humana correspondiente. Por ejemplo, en “Sobre la defensa y la difusión de la cultura”, el pueblo adquiere un carácter multidimensional a través de ciertas facetas que lo constituyen (su fenotipo, su geografía y su idioma): “Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer”⁴ (659). Dirigirse a un pueblo reconociendo su “inagotable” hondura, entonces, se convierte en un prerrequisito de toda gran obra literaria: “Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoy, en Rusia” (659). Mientras más conozca un autor a su pueblo, entonces, más se aproximará a las cualidades humanas —es decir, universales— de este último; es este encuentro entre lo particular y lo universal lo que da origen al enfoque humanista del realismo machadiano. Tal es mi interpretación de la siguiente cita: “escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria; es escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras

⁴ Esta afirmación no sólo le permite a Machado visualizar una audiencia popular capaz de recibir una poesía compleja. También lo libera de cualquier patriotismo estrecho. Al inscribir lo nacional en lo humano, se disipa toda pretensión de excepcionalidad nacional.

lenguas” (659). Conocer un pueblo en particular es eventualmente conocer a la humanidad en general⁵.

La edición original de *Campos de Castilla* fue publicada en 1912. La segunda, impresa en 1917 con alrededor de sesenta poemas adicionales, sería la reproducida en todas las ediciones posteriores. Esta colección es emblemática del noventayochismo por poetizar los temas fundamentales de esta generación; entre ellos, la identidad nacional española, la fascinación por el paisaje castellano y un reconocimiento de la decadencia española con vistas a una posible regeneración. “A orillas del Duero” demuestra el arraigo en el tiempo y en el espacio del sujeto lírico machadiano a medida que narra una caminata campestre por la entonces empobrecida Castilla. Durante esta narración, el sujeto reflexiona sobre el momento histórico nacional contrastando sus observaciones con pasadas etapas gloriosas de la región. Como afirma Michael Predmore, “A orillas del Duero” es uno de los poemas de *Campos de Castilla* que ofrece una “visión panorámica de la historia española”, ya que el discurso del hablante abarca “desde la España épica hasta la España imperial, hasta la España de la Contrarreforma y los orígenes de la decadencia actual” (217).

Tanto el título como los dos primeros versos de la estrofa inicial establecen las coordenadas temporales y espaciales del poema: un día cálido del mes de junio a orillas del río Duero durante la década subsiguiente a la Guerra de Cuba de 1898. A medida que nos adentramos en el texto, el sujeto empezará a describir su entorno con mayor especificidad. Por ejemplo, el segundo verso mencionará la textura pedregosa y agrietada de la geografía que se

⁵ Según señala Machado, en la literatura española no existe grandeza sin audiencia ni contenido popular: “en nuestra gran literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería” (662). Es posible que el poeta haya optado por el vocablo “folklore” debido a una inclinación teórica y práctica adquirida de su padre, Antonio Machado Álvarez, profesor de folklore en la Institución Libre de Enseñanza y renombrado especialista en poesía popular y flamenco.

recorre: “Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía” (4). No obstante, la experiencia referida no se reducirá a un relato sensorial. Más bien, el sujeto poético unirá la percepción física a la reflexión abstracta uniendo el espacio geográfico a la historia nacional. Incluso en los diez versos restantes y los tres primeros de la segunda estrofa, Machado pormenorizará sus descripciones pastoriles más a modo de resaltar la riqueza natural de Castilla que la belleza natural en sí⁶. Ya en la segunda estrofa, el poeta expondrá ciertos paralelismos entre objetos naturales y militares, y demostrará que emplear un término concreto (un “recamado escudo” o un “viejo arnés de guerra”) de forma poética significa liberarlo a la connotación. De este modo, habrá un cerro circular (“una redonda loma”) comparado a un “recamado escudo”; colinas azuladas (“cárdenos alcores”) equiparadas a “harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra”; y una modesta cordillera (“las serrezuelas calvas”) semejante a la “la corva ballesta de un arquero” (4). En conjunto, estas tres imágenes militares crean una sutil introducción temática. Por un lado, el “recamado escudo” sugiere la preponderancia de un Estado al ser su símbolo heráldico; connota identidad nacional así como un poder cuya expresión definitiva es militar. Por contraste, los “cárdenos alcores” que semejan “harapos esparcidos” podrían aludir a la secuela de una batalla al representar trozos de armadura. Por último, “la corva ballesta” alrededor de Soria evoca cierta presteza a defender el territorio. En suma, estas imágenes bélicas grabadas en el paisaje sugieren poder y pérdida, gloria y derrota. Como resume Pedro Cerezo Galán, “se trata de la tierra más en su caracterización sociológica que estrictamente física” (533).

La estrofa concluirá con una referencia a las personas que transitan por Soria; aquellos “lejanos pasajeros”, “carros, jinetes y arrieros” que el yo divisa (6). Esta observación de la escasa

⁶ En concreto, se hará mención de la fauna (“las rapaces / aves de altura”, “buitre de anchas alas”), la flora (“hierbas montaraces / de fuerte olor —romero, tomilla, salvia, espliego—”), el clima (“caía un sol de fuego”) y la topografía (“un monte alto y agudo”) (4).

actividad social será una apropiada transición a la tercera estrofa y su reflexión crítica sobre el devenir de la región. Esta sección del poema demostrará la aproximación crítica de la generación del 98 hacia la decadencia española al hacer referencia a varias facetas de dicha crisis. Para empezar, Castilla se relaciona a la infertilidad; es la Castilla “de los altos llanos y yermos y roquedas, / de campos sin arados, regatos ni arboledas;” (6). Su terreno es rocoso, árido, estéril y poco apto para el cultivo. En el sexto verso de la estrofa, la improductividad cobrará otras dimensiones. El decaído aspecto de las “decrépidas ciudades” sugiere abandono y descuido mientras que los “caminos sin mesones” indicarían la ausencia de visitantes y espacios sociales. En todo caso, el sujeto critica a una comunidad que parece haberse olvidado de sí misma. El séptimo verso (“atónitos palurdos sin danzas ni canciones”) señalará la decadencia cultural de los habitantes. Considerando la gravedad de la miseria generada por el declive económico, tampoco sorprende que los habitantes opten por abandonar “el mortecino hogar” (6). Como señala Predmore, la emigración durante este período fue extrema: “De hecho, tanta era la miseria en el campo a principios de este siglo que, en 1910, 200.000 personas abandonaron el país” (217-218). El símil que compara la deserción del pueblo con las trayectorias de los ríos castellanos hacia el océano evoca la sequía económica y cultural que este abandono dejó. La cuarta estrofa acentuará el contraste entre la heroica Castilla de la Reconquista o la poderosa del Siglo de Oro y la que presencia el hablante: “Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora” (6). La imagen de empobrecimiento (los “andrajos”) y el desprecio hacia lo desconocido engloban la decadencia material y cultural ya mencionada. Lo que estos dos versos también resaltan, sin embargo, es un anacrónico orgullo castellano que yace en conflicto con la modernización. En efecto, Machado le achaca cierta responsabilidad al pueblo al increparle su pasividad mediante una pregunta retórica (“¿Espera, duerme o sueña?”) (6). Después de todo, es

evidente que un pueblo excesivamente apegado a la tradición y desdeñoso de ideas nuevas o foráneas le sería antagónico a un poeta cuya misión es revitalizar la curiosidad intelectual del público. Está claro, entonces, que ejercer una función modernizadora involucrará una contradicción. Por un lado, Machado mantiene cierta fe en la autonomía del pueblo, quien podría generar su propio cambio. Por otro, emite un juicio poco favorecedor (“atónitos palurdos sin danzas ni canciones”) sobre la capacidad de aquel pueblo de ejecutar dicho cambio (218).

Tal como se manifiesta en “A orillas del Duero”, el compromiso social de Machado trata a las clases populares —claro está, la mayoría— como si fuesen sinécdoque de una nación entera. Ciertos versos, por ejemplo, exhiben nostalgia de un reino perdido y delatan la añoranza de la gloria nacional pasada: “La madre en otro tiempo fecunda en capitanes, / madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes” (6). Como señala Cerezo Galán acerca de estas referencias maternas, esta Castilla no es “la tierra maternal del primer regazo”, sino una “tierra de entrañas duras y estériles” (534). El deseo de identificarse con un estado próspero y poderoso continuará revelándose desde el séptimo verso de la quinta estrofa, donde se exaltará la figura del Cid y lamentará la pérdida de la Castilla colonial:

Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna, y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;
o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
pedía la conquista de los inmensos ríos
indianos a la corte, la madre de soldados,
guerreros y adalides que han de tornar, cargados

de plata y oro, a España, en regios galeones,
para la presa cuervos, para la lid leones. (6)

Finalmente, la perspectiva modernizadora de Machado también dirigirá una crítica a la Iglesia. En consonancia con las inquietudes de la generación del 98, esta crítica se centra en cierto retraso cultural —o bien letargo intelectual— reforzado por el dogma católico. La primera alusión a la Iglesia se ofrece en los siguientes versos:

Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplan impasibles el amplio firmamento;
y si les llega en sueños, como un rumor distante,
clamor de mercaderes de muelles de Levante,
no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa. (6)

La referencia a la inercia de los pensadores católicos inmersos en preocupaciones extraterrenales conlleva una crítica a su desatención de la realidad social. Con acento hiperbólico, Machado sugerirá en los cuatro versos posteriores que la abstracción religiosa de “filósofos” es tal que no advertirían ni el inicio de los conflictos bélicos que sucedían en el Levante durante su apogeo comercial en siglos pasados. La sexta estrofa extenderá la crítica moderna al resto de la población. El texto empezará a concluirse con la imagen de un anochecer anunciado por el repique de campanas eclesiásticas: “El sol va declinando. De la ciudad lejana / me llega un armonioso tañido de campana” (8). La imagen de “enlutadas viejas” que peregrinan a la iglesia engloba rasgos de la sociedad española de la época que —se supondría— se opondrían a la modernización promovida por Machado: la tradición sin cuestionamiento, el

fatalismo, el temor al qué dirán, la desconfianza de la libertad intelectual y la ausencia de espacios seculares de congregación. Ahora bien, en tiempos oscuros (sugeridos por la indumentaria de las asistentes y el período del día), hay cierta esperanza que pervive. Las “dos lindas comadreas” que demuestran curiosidad al surgir de las peñas, el “camino blanco” que contrasta con la noche y el modesto “mesón abierto” sugieren que el destino del pueblo castellano todavía está por determinarse (8).

Para Predmore, “A orillas del Duero” constituye un ejemplo “de la visión crítica y pesimista de España característica del noventayochismo” (217). Según el crítico, será en “Campos de Soria” donde Machado trascenderá este pesimismo demostrando una “capacidad para soñar y esperar la posibilidad de un futuro mejor” (218). Si bien la esperanza en “A orillas del Duero” es dubitativa, sin embargo, es preciso resaltar que también se expone una innegable problemática nacional. En este sentido, entonces, el texto puede interpretarse como un requisito del optimismo futuro; es decir, como percepción plena del problema.

En conclusión, establezco la poética de Antonio Machado como la fundación teórica y práctica del realismo poético español, en cuanto este se comprenda como una poesía ejercida desde inicios del siglo XX hasta la época actual. Para recapitular, la poética machadiana podrá resumirse en los siguientes rasgos: descripción figurativa, inserción del yo poético en espacios y tiempos reales, temática social o política (véase la reflexión de Machado sobre el devenir de España en “A orillas del Duero”), enfoque ético (véase cómo una bucólica caminata conduce a una propuesta de modernización), la priorización del sentimiento (y desdén del intelecto) y la reivindicación del lenguaje popular. Si bien la concepción del compromiso como aproximación poética suele serle atribuida a la poesía social, Machado demuestra que su visión

noventayochista sustenta la posbética en dos aspectos esenciales: su énfasis en una problemática nacional y su compromiso con el lector no especializado.

1.3 Juan Ramón Jiménez: La pureza y el desarraigo histórico de la poesía

“Poesía pura no es sino poesía ‘libre’”, afirma Juan Ramón Jiménez en *Política poética* (44). Como recuenta Gema Areta Marigó, el título proviene de una conferencia dispuesta por el poeta “semanas antes de que estallara la guerra civil y la sucesión de acontecimientos que finalmente determinaron su salida de España” (180)⁷. La obra es una recopilación de prosas escritas entre 1936 y 1954 (los años de exilio transcurridos en Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico) y ofrece argumentos claves para entender cómo el autor concibió de la relación entre ideología política y poesía. El título demuestra una relación gramatical ambigua entre ambos vocablos; cada uno puede funcionar como un sustantivo modificado por el adjetivo contiguo. Se sugiere la posibilidad, entonces, tanto de una postura política de carácter poético como de una política que gobierne la creación poética. Ambas interpretaciones se sintetizarán en una postura que denominaré liberalismo poético. Resumidamente, el poeta promoverá la libertad artística como una ramificación de la tolerancia política.

Si la poesía pura es poesía libre, es lógico preguntar de qué restricciones se está liberando al purificarse. El concepto de libertad más esclarecedor propuesto por Jiménez es el siguiente: “la libertad absoluta sería ponernos todos en condiciones de hacer lo que quisiéramos sin molestar a otro en lo que él quisiera hacer” (24). La cita resulta útil para discernir cómo Jiménez interpretaba el problemático término. Primero, la práctica de esta “libertad absoluta” es

⁷ Por motivos de salud —que, según Areta Marigó, escondían “el rechazo del poeta a semejante exposición pública”— la presentación fue leída por su amigo Tomás Navarro Tomás (179).

hipotética en virtud de carecer de toda limitación; es una libertad ideal. El verbo en condicional (“sería”) delata una negación implícita; según el argumento, si la libertad pudiera ser absoluta (no lo es, puesto que sufre de restricciones reales), demostraría las condiciones expuestas en la cita. Segundo, esta libertad hipotética es un contrato social. Existiría en cuanto pudiese ser ejercida por todos sin ser objeto de interferencia por parte del prójimo. Tercero, si bien la frase “hacer lo que quisiéramos hacer” denota cualquier acción voluntaria, citas adicionales demostrarán que Jiménez está refiriéndose específicamente a la actividad laboral. Por último, la libertad es paradójica; sería posible vivir sin restricción alguna siempre y cuando uno se restringa ante la libertad del prójimo. Estamos así ante una libertad ética, posible en su manifestación colectiva sólo si cada individuo frena toda tendencia a imponerse ante otro. Jiménez no sólo demuestra su faceta política al abordar un fenómeno político —el de la libertad— sino que además define al individuo como un sujeto social. Por naturaleza, este existe en una comunidad. Si pudiese, optaría por destinar su energía a la actividad que encontrara digna, pero su libertad es en realidad limitada y corre el riesgo real de ser infringida por otros.

Para Jiménez, entonces, la libertad ética es el ejercicio de una actividad laboral predilecta, pero a su vez está regida por un contrato social. Dicho contrato protege la práctica colectiva de la libertad a través de un respeto mutuo entre individuos. La siguiente cita revela la clase de actividad que la libertad facilitaría, la vocación: “¿Qué más querría yo que ser comunista de un comunismo individualista, tener mi vida resuelta en lo económico colectivo corriente y poder trabajar todo mi día en mi vocación, dándole luego mis obras a la administración colectiva?” (17-18). Si bien la frase “comunismo individualista” es una afirmación irónica (y quizás una discrepancia velada), también revela dos aspectos fundamentales del pensamiento juanramoniano. Primero, Jiménez se refiere al contrato social como una condición requerida

para desempeñarse como autor, puesto que garantiza la libertad artística. Segundo, el “comunismo individualista” es valorado —aunque sea de forma hipotética— por permitir una devoción poética total al absolver al autor de toda responsabilidad extraliteraria. La utopía juanramoniana profesionaliza la poesía y defiende la libertad de expresión. Nunca se señala al poeta como portavoz —consciente o involuntario— de una ideología política. “Soy un individualista moral”, dice el poeta, haciendo hincapié tanto en su anhelo de un ininterrumpido libre albedrío como en su disposición de respeto hacia la voluntad del otro (17).

La obligación económica —antítesis del “trabajo gustoso” añorado por Jiménez— no es la única imposición que infringe en la libertad literaria. La postura de Jiménez hacia el compromiso social es tajante: “yo no puedo ser un propagandista, porque no me satisface ninguna forma política de las que conozco” (18). Jiménez refutará el compromiso social no mediante una ideología política opuesta, sino una reinterpretación neutra y esteticista del concepto. Primero, el término “comunismo individualista” —sistema utópico sin alienación laboral que posibilita la devoción incondicional al arte— le permite al poeta desvincularse de toda interpretación ortodoxa de la ideología. Segundo, al incorporar el término a un ideal políticamente neutro de libertad artística, evita proyectar una postura conservadora a la vez que rechaza la labor pública exigida por una afiliación izquierdista. Tercero, la frase “comunismo individualista” sugiere que el poeta sí concibe de su individualismo poético dentro de un marco colectivo. Como se plantea en *Política poética*, el poeta ha de ejercer su tarea libremente (sin más criterio que el poético) para luego ofrecerle su obra “a la administración colectiva”; es decir, a su sociedad (18). En resumidas cuentas, el poeta mantendrá su compromiso con el pueblo en virtud de ejercer su compromiso con el arte. Mientras menos restringida sea su libertad creadora, superior resultará su creación. Mientras mayor calidad muestre la poesía, más grata será la

experiencia lectora. En ciertas instancias, el argumento parece servir de subterfugio; un rechazo al compromiso político que procura sortear acusaciones de apolitismo y evasión. La interpretación del adjetivo “político” en la siguiente afirmación lo sugiere: “soy un político, quiero decir un hombre de la poli, la ciudad, y un escritor libre” (18). Suena paradójico, pero el escritor ejerce política —en todo caso, su libertad ética— en cuanto carece de un compromiso que demostrar en el arte.

En otras instancias, Jiménez sí niega el compromiso social sin apropiarlo. Por ejemplo, plantea lo espiritual como una dimensión social de la cual la poesía se responsabiliza: “Si los poetas, los astrónomos, los químicos, los filósofos, fuéramos políticos de acción, ¿qué habría que administrar en lo espiritual o lo ideal?” (16). En un guiño no intencionado a Pablo Neruda, Jiménez señala que la poesía —como la ciencia o la misma política— es también una labor indispensable. Por contraste, la política no es considerada aquí como un rasgo ubicuo de las relaciones que constituyen una cultura, sino un área laboral independiente: “‘Política’ entiendo que es administración material total e ideal. Y a la política se debe ir, por lo tanto, con vocación auténtica, como a la poesía” (15). El lenguaje desvela una división fundamental entre poética y política. La justificación de esta división yace en que cada una se realizará con resultados óptimos sólo dentro de su respectivo ámbito. Es deber del poeta, entonces, evitar que la poesía se aleje de su ocupación innata: la gestión de la espiritualidad. En un segundo ejemplo, la toma de distancia ante el compromiso parece resultar de una disposición política más que de un criterio estético. En la misma afirmación en la que se niega a ser “propagandista”, Jiménez enumera las ideologías políticas a las que rehúsa adscribirse: “no soy anarquista, ni stalinista, ni monárquico, ni fascista, ni republicano, ni nazista, ni socialista, ni franquista” (18). Si Jiménez considera equivalentes todas estas tendencias, es porque todas representan la misma imposición; le

exigirían hacer política a través del arte. No sorprende que durante estos años Jiménez haya sido tratado como el extremo apolítico del espectro del compromiso, ya que los fragmentos de *Política poética* aquí citados datan de 1936, la cúspide de la polarización española.

Ha de notarse que en la contracara del rechazo global a las ideologías políticas yace una aceptación universal de doctrinas espirituales: “Yo soy cristiano, y confucista, y platónico, y budista, y lucreciano, y espinosista, y tolstoiano y gandhista” (18). La inclusividad expresada en la cita demuestra la desconfianza de Jiménez ante toda afiliación exclusiva. En términos generales, sin embargo, el poeta afirma la espiritualidad y niega la política. La mención de tendencias políticas como ejemplos de imposiciones y de religiones o filosofías como posibles influencias sugiere que Jiménez logró desvincular su poesía de la historia a través de la espiritualidad. Esta fundamentaría no sólo una poética íntima (o del alma), sino que proveería cierto código que fomente la armonía social (quizás la única política que el poeta necesitara). Basta resaltar una de las pocas afirmaciones éticas exclusivas de Jiménez : “Y soy yoísta” (18). Propone así la posibilidad de un arte libre de compromiso —en efecto, indiferente a los grandes acontecimientos— siempre que así lo decidiese el artista. En contraste con el sujeto social y material teorizado por Machado, el yo individual y espiritual de Jiménez se aproximará más a un alma⁸, exenta de condición terrenal salvo cuando se trate de sentimientos íntimos.

Aunque Jiménez elogie la obra de Machado en ciertos fragmentos de *Política poética*, también se observan al menos tres discrepancias de criterio literario. Primero, Jiménez alude a su preferencia por la poética inicial de matiz simbolista y modernista expuesta principalmente en

⁸ El comentario más significativo en torno a esta observación es citado por García de la Concha en el prólogo a *Eternidades*: “lo que jeneralmente se quiere imponer como poesía es literatura; lo que nosotros queremos imponer como poesía es alma” (25). Es el discurso de esta alma, presuntamente sin historia, la que se plasmaría en una poesía que incursione “en las regiones del misterio vedadas al acceso de la razón” (25). La razón queda rebajada, claro está, al terreno de la más cerebral y a veces didáctica “literatura”.

Soledades. Galerías. Otros poemas (1907): “dio noble trato, luego de su iniciación lírica misteriosamente encantadora (lo más bello para mí de su obra poética) al tópico castellanista” (40). Jiménez demuestra así su inclinación hacia dos corrientes que ejerció durante su etapa sensitiva, el período inicial de su trayectoria literaria, y que privilegian la interioridad, inquietud metafísica y renovación expresiva. Segundo, si bien elogia a Machado por “definir lo retórico castellano” (llega a denominarlo “poeta nacional” de espíritu “denso y hondo”), prosigue afirmando que no es “alto, como San Juan de la Cruz o Fray Luis de León” (40-41). Según Jiménez, la paradójica profundidad alta de estos dos poetas del Siglo de Oro constituye “otra profundidad no intentada” por Machado (41). La discrepancia se nota, entonces, en cierta oposición entre la “hondura” machadiana y la “altura” juanramoniana. Ya que el ascetismo de Fray Luis de León y el misticismo de San Juan de la Cruz constituían dos vías hacia la experiencia divina, se les puede atribuir un carácter individual e idealista ausente en la poesía de Machado. Finalmente, en una cita adicional, la aceptación universal de las doctrinas espirituales se extenderá a la esfera de la identidad nacional: “yo me intereso honradamente en toda nueva tierra que visito, en toda nueva ideología que surja ante mi vivir” (18). En conjunto, Jiménez parece visualizar una poesía liberada de ideologías políticas, influjos religiosos específicos, arraigos nacionales o cualquier variante que delimite el enfoque del autor. Mientras el poeta libre podrá emprender los rumbos creativos que elija, el poeta restringido deberá acatar a un determinado compromiso. Jiménez señalará que en principio no hay por qué restarle mérito a un poeta comunista, católico, regional/nacional o incluso resueltamente vanguardista: “Yo creo en toda la poesía”, “impura o virgen, alta o baja” (54). A pesar de considerarse sirviente de la poesía “venga de donde venga”, sin embargo, la calidad lírica será el criterio definitivo: “Pero es claro que siempre entenderé de categorías” (54). Para Jiménez, hablar de poesía libre o restringida

significaba hablar de dos clases de verso; uno de superior y otro de inferior valor literario respectivamente.

En *Política poética*, Jiménez le atribuirá a la poesía una esencia de paz, sugiriendo así una posible función social. Se trata más de una justificación que se presta de los términos del paradigma contrario que de una aproximación teórica propiamente dicha. En una crítica al estalinismo incluida en la sección introductoria titulada “Aclaración”, Jiménez rescatará al comunismo siempre y cuando no reprima la libertad de expresión; es decir, sólo si es capaz de crear un sistema de “economía común y libre inteligencia” (17). Este comunismo democrático — “con su significado económico aislado”, como se explica— sería el único sistema político favorable al artista al eximirlo de una política cultural, garantizarle libertad de expresión e incluso absolverle de labor que no fuese la de su vocación (17):

El comunismo ideal, el “comunismo poético”, que es el que yo pienso y sueño, sería aquel en que todos, iguales en principio, trabajásemos en nuestra vida, con nuestra vida y por nuestra vida, por deber consciente, cada uno en su vocación, “en lo que te gustara”, y, entiéndase bien, con el ritmo conveniente y necesario a este gusto. (22)

Como requisito de esta armonía entre individuo y sociedad (y quizás del contrato social que permitiría ejercer una libertad de expresión plena), Jiménez ofrece su noción de paz: “Trabajar a gusto es armonía física y moral, es poesía libre, es paz ambiente. Fusión, armonía, unidad, poesía: resumen de la paz” (20). Según indica, esta paz no se refiere al estado anímico de un individuo (“la paz interior”), sino a una condición colectiva (“la paz ambiente, objetiva y propicia a todos los seres”) (20). Es esta paz fraternal la que se debe buscar “por la belleza y a verdad de la vida, en la poesía” (20). Este es uno de los pocos fragmentos en los que Jiménez

señala el arte poético como un posible instrumento didáctico. Si bien no debe moralizar o adoctrinar, sí puede aspirar a espiritualizar. Habiendo articulado esta espiritualidad poética, Jiménez ya puede negar el compromiso mediante una postura ética —pacifista, si cabe nombrarla— y no artística. En efecto, el pacifismo de Jiménez es visible en este comentario acerca de la causa fundamental de la Guerra Civil: “Eso que suele llamarse guerra social, civil, de razas, de ‘clases’, de hermanos, no es sino la falta de idea y amor en la elaboración de nuestro vivir solo y conjunto” (22). En resumen, son estas cualidades utópicas —entre ellas, el amor, el respeto mutuo y la tolerancia— las que se definen como “paz” y habrían de ser difundidas por la poesía.

A pesar de sus variadas diferencias, tanto Jiménez como Machado aspiraron a construir poéticas esencialmente sentimentales. Por consiguiente, compartieron también un mutuo desagrado por toda poesía que les pareciese en exceso intelectual. Para Jiménez, por ejemplo, la generación del 27 encarna todo lo que la poesía debe evitar. Su escritura carecía de originalidad: “una escritura unilateral, repetida, parecida” (44). Obraban como colectivo y no como artistas individuales: “Los escritores de esta fase proceden en línea, en grupo, para su creación y su crítica. No existe en ellos individualidad entrañable” (44-45). Pecaban de un exceso técnico “precioso de antipática perfección” (44). Por último, no irradiaban el sentir profundo que él y Machado anhelaban comunicar; carecían de “éxtasis espiritual, dinamia espiritual, emoción espiritual” (46)⁹. Ya que en la poesía de Jiménez esta “emoción espiritual” no es consecuencia de ninguna experiencia asociada a la realidad exterior, es posible prescindir de todo realismo. En efecto, el mismo autor afirma aspirar hacia la representación de lo ideal; la expresión “de lo inefable, de lo que no se puede decir”, “de un imposible” (82). Sólo con este objetivo ficticio en

⁹ Por su parte, Machado habría de describir la poesía del 27 como “nuevo barroco literario”, arte “sin alma” y “empleo de las imágenes como mero juego del intelecto” (Morales Lomas, 127).

mente Jiménez podría forjar el “arte de creación” que anhelaba y a la vez alejarse de toda “arte de copia” que requiriera una representación mimética de la realidad, como “la pintura, la escultura, la novela” (83)¹⁰. Víctor García de la Concha dilucida esta oposición entre poesía y literatura en el prólogo a *Eternidades* (1918). Según el crítico, para Jiménez la poesía manifiesta un afán de trascendencia ausente en la prosa, la cual resulta idónea para toda tarea de representatividad histórica, cultural o social (en todo caso, realista). En resumen, Juan Ramón Jiménez ubicará la belleza poética en lo inmaterial, considérese metafísico o espiritual, y no en lo que se pudiese experimentar en el mundo real:

Inserta en las coordenadas de la Historia, la literatura resulta mimética, por fuerza, y no puede darnos más que la traducción de una belleza superficial o relativa. En verso o en prosa, la poesía es, por el contrario, una fuerza que, más allá de lo cultural y de lo histórico, actúa en lo desconocido, en el ámbito del arte y en busca de lo trascendente que anida en cada hecho o en cada cosa... (26)

Con la publicación de *Diario de un poeta recién casado* (1917), se habría de iniciar la segunda fase lírica de Juan Ramón Jiménez: la etapa intelectual. Este período de creación se distinguirá por una poesía “desnuda” y “dedicada exclusivamente a lo esencial” (Centro Virtual Cervantes). Como señala García de la Concha en su prólogo, el poeta se orientará durante esta época “hacia la creación de un mundo absoluto en y por la palabra” (17). De este poemario, he seleccionado dos poemas (“III” y “V”) que sirven de arte poética de esta segunda etapa juanramoniana. En ambos textos, el yo se identificará expresamente como poeta. En “III”, este expresará un anhelo de elaborar una palabra capaz de revelar la condición esencial de los

¹⁰ Es evidente que Jiménez no se refería a las manifestaciones vanguardistas de estas artes, las cuales —aún si no aspiraban a conmover— compartían con la visión juanramoniana la misma evasión de un modo mimético de representación.

objetos; por contraste, sugerirá la insuficiencia de la significación normativa. En “V”, el yo profesará su defensa de la pureza y manifestará su desagrado hacia todo barroquismo. Será justamente mediante la metáfora de la desnudez que “V” expondrá el compromiso de Jiménez con una poesía depurada de todo artificio que pretenda disfrazarla de lo que no es. En conjunto, “III” y “V” constituirán un microcosmos del poemario, obra en la que el poeta plasma la “reflexión teórica sobre la poesía y aplicación concreta de dicha teorización” (García de la Concha, 12).

En los dos primeros versos de “III”, el yo se pronuncia desde un estado de frustración creativa a fin de evocar la palabra añorada: “¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas!” (61). La búsqueda de una significación esencial contrasta con la postura machadiana hacia el lenguaje compartido. Mientras Machado reivindica los patrones de significación propios de la usanza popular, Jiménez explora alternativas al juzgarlos imprecisos. El énfasis subjetivo de esta poética, entonces, se demuestra en la sustitución de la significación convencional mayoritaria por una individual concebida por la “intelijencia”. Ahora bien, la frase “de las cosas” modifica este énfasis al suponer una contemplación del mundo exterior que aspira hacia una comprensión metafísica. Es aquí donde se distingue la razón del desagrado que ambos poetas manifestaban hacia la poesía vanguardista. Para Machado y Jiménez, el acercamiento a la poesía como “juego del intelecto” no sólo la exime de toda ética¹¹, sino que descarta toda posibilidad de indicar una verdad objetiva acerca de la realidad. En efecto, en los versos 3 a 5, esta búsqueda de significación esencial —o metafísica— culminará en una representación subjetiva del objeto:

¹¹ Ambos poetas desean avivar la conciencia del lector a través de cierta comunión —llámese sentimental o espiritual— y tratan su vocación como un arte relevante al vivir ajeno. Está claro, sin embargo, que Machado se proyecta hacia la mayoría creyéndose capaz de culturizarla. Por contraste, Jiménez dialoga con “la inmensa minoría”, cuya sofisticada sensibilidad es precisamente lo que facilita dicha comunión.

“...Que mi palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente” (61-62). El carácter subjetivo de esta representación de “la cosa misma”, sin embargo, no comprometerá la validez objetiva de la afirmación. En este sentido, tanto Machado como Jiménez le atribuyen a la palabra poética cierta relevancia al vivir humano.

Los primeros cinco versos no abordan la contemplación —o experiencia— “de las cosas”, sino la búsqueda de su denominación exacta y la todavía implícita posibilidad de una más auténtica comunicación. La inteligencia ha sido invocada en servicio de lo que García de la Concha designa “la segunda parte del proceso poético”; es decir, “la comunicación de esa experiencia inefable” (28). La comunicación pasará a primer plano en los versos 6 a 11, donde el poeta aludirá a la trascendencia esperada de su poesía mediante la anáfora “Que por mí vayan todos” (62). En las tres repeticiones del tropo, la disposición del lector hacia el mundo exterior (“las cosas”) se revitaliza a través de la palabra. La aspiración fundamental es cultivar una conciencia poética que priorice la búsqueda de un conocimiento profundo de “las cosas”: “Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas;” (62). Al estimular un afán de conocimiento en vez de transmitir una doctrina, esta poética aspiraría a cierta intervención en la conciencia pública; en palabras de García de la Concha, a conducir al lector a “superar el condicionamiento de la rutina” y “romper con la imagen que la convención tradicional nos impone” (20).

En el imaginario juanramoniano, se busca experimentar lo divino sin doctrinas intermediarias o deidad alguna. En “III”, no se comunica el resultado de la búsqueda, sino que se le transmite al lector el fervor de emprenderla. Como sugiere García de la Concha, esta observación desmentiría la acusación de escapismo comúnmente aplicada a la poética pura: “la inmensa mayoría ha pensado que la búsqueda de la pureza por los caminos de la interioridad o de

los sueños conduce fatalmente hacia regiones desconectadas de la realidad” (28). Es por eso que el crítico resalta que la pureza juanramoniana es un nuevo modo de concebir de lo real (un ir hacia las cosas); en palabras del poeta, “una nueva expresión de mí mismo y del mundo que yo veo, mi mundo” (20).

La invocación inicial se repite al final del poema, pero esta vez con una frase adicional que amplía su significado: “¡Inteligencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!” (62). Las palabras “tuyo”, “suyo” y “mío” funcionarían como adjetivos posesivos; “tuyo” se referiría al nombre exacto de la inteligencia, “mío” al del yo y “suyo” al de un otro no especificado. La frase “de las cosas” englobaría, además de los tres sustantivos mencionados, todo lo que potencialmente pudiese ser nombrado. Concluye así este texto cuyo autor juzga insuficiente el lenguaje convencional, pero a la vez añora cierta perfección expresiva. Vale resaltar que aunque este antirrealismo consista en una negación del enfoque objetivista, no implicará una definición del lenguaje como un recurso incapaz de referir lo real, aún si lo real se concibe como lo no empírico (lo metafísico o lo divino, por ejemplo).

Ante todo, el poema “V” es un manifiesto versificado de la poética juanramoniana. Como en el texto anterior, el hablante se identifica como el poeta, quien recuenta los altibajos de su actitud hacia la poesía a medida que esta muda de etapas a lo largo de su historia. A lo largo de las seis estrofas, se emplea el símbolo de la mujer para referirse a la poesía y los de la vestimenta y desnudez para señalar dos estéticas opuestas. La primera estrofa relatará el inicio del enamoramiento del yo con el arte poético. Asimismo, la poesía amada será aquella que despliegue pureza en cuanto esta denote inocencia: “Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé como un niño” (62). La metáfora de la vestimenta se elaborará en la segunda estrofa, en la cual el atuendo ostentoso que la poesía ahora luce provocará el desdén del poeta: “Luego se

fue vistiendo / de no sé qué ropajes. / Y la fui odiando, sin saberlo” (62). A medida que la apariencia de la poesía se torna más opulenta —como indica el verso 7, adquiere un aspecto aristocrático— el disgusto del poeta aumenta: “Llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracundia de yel y sin sentido!” (63). Relucir con alhajas o estar “fastuosa de tesoros” aludiría a una lírica colmada de artificios y decoración innecesaria. Adicionalmente, el desprecio hacia la pomposa reina —previamente la mujer de inocente apariencia— solapa una crítica a la estética barroca. De ahí que el enfado del yo incluya una sensación “sin sentido” junto a su amargura. Como afirma García de la Concha, Jiménez reaccionaba con indignación ante toda noción de poesía como “lujo de cultura”, puesto que para él esta era “un modo de realización indispensable de la actividad espiritual del hombre” (11). Por esto último (y aunque Juan Ramón no lo explicase en *Política poética* con un adjetivo político), la poesía debía conservar cierto carácter democratizado. Es notable que agrupaciones poéticas contemporáneas como la poesía ante la incertidumbre coincidan con Jiménez en su oposición a poéticas fragmentarias que evoquen perplejidad. La pureza que propuso parece más una contracara de la poética machadiana —hondo sentimiento, pero orientado hacia lo subjetivo— que un antecedente de la vanguardia.

La cuarta estrofa comprenderá un giro. Desde estos versos, el amor del yo se irá reanudando a medida que la poesía se despoje del artificio excesivo: “...Más se fue desnudando. / Y yo le sonreía” (63). En la quinta estrofa, la poesía retornará a su modestia inicial, la cual recapturará la devoción del poeta; “Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella” (63). En oposición a la poesía opulenta, esta poesía modesta carece —para desvelar la metáfora femenina— de la necesidad de aparentar ser más bella de lo que es por naturaleza. La crítica es evidente; el artificio excesivo es señal de un arte inauténtico o pretencioso. Por contraste, la depuración del barroquismo dará lugar a una poesía “inocente”; es

decir, a un lenguaje sin vergüenza de su sencillez. En la sexta estrofa, la poesía se quitará su última prenda (“la túnica / de su inocencia”). La desnudez será, entonces, la metáfora que simbolice el objetivo de la escritura juanramoniana: refinar el lenguaje hasta lograr una poesía de irreducible esencia, de voz natural y libre de prohibiciones dogmáticas¹². Al distinguir la desnudez de la inocencia (y no sólo de la opulencia), Jiménez sugiere que su poética tampoco niega lo natural o lo erótico. Por el contrario, rechaza las restricciones de todo moralismo, sea político o religioso.

En conclusión, la pureza de Juan Ramón Jiménez es una aproximación poética que se manifiesta a nivel estilístico, estético y temático. En materia estilística, el poema se depura de todo exceso expresivo. La concisión de Jiménez prescinde de barroquismo, expansión narrativa o prolongada reflexividad. En materia estética, el contexto realista del sentimiento representado se minimiza o anula. Tanto Jiménez como Machado conciben del sentimiento como núcleo del poema, pero el primero tiende a excluir de la representación —o acortar— las condiciones reales de la experiencia referida. En materia temática, se abordará lo espiritual, sentimental (desde una óptica subjetiva) y metafísico. Al evadir la dimensión social de la realidad y por consiguiente cualquier problemática que pueda surgir de ella, el poeta podrá prescindir de una postura ética o política. Valdría recalcar que la pureza juanramoniana no es sinónima de esteticismo de vanguardia a pesar del antirrealismo que comparten. A continuación, abordaré el esteticismo como una aproximación estilística a la poesía que —sea cual sea el tema que trate— dará prioridad al efecto poético incluso a costa de la transmisión del mensaje.

¹² La resistencia de Jiménez a escribir una poesía que sirviera de portavoz político no significaba que su arte —como toda arte— no demostrara inflexiones o matices ideológicos. Según García de la Concha, “en la base de *Eternidades* no está otra ideología que la del krausismo, que concebía la experiencia estética como objetivo culminante de todo el proceso de perfeccionamiento humano” (33). Si bien este dato no resulta esencial a la discusión, se ha de notar la presencia de una ideología que subordine la praxis artística a fines estéticos.

1.4 La generación del 27: El recorrido del espectro poético, de la vanguardia al compromiso

En las páginas iniciales de *La deshumanización del arte* (1925), José Ortega y Gasset desarrolla un contraste entre arte popular e impopular. Mientras en la vertiente popular clasifica cierto arte accesible creado durante el Romanticismo, en el impopular incluye el denominado arte “nuevo” o “joven”. Sin recurrir al concepto de vanguardia ni señalar ejemplos específicos de arte nuevo, Ortega y Gasset utiliza el término “deshumanización” para referirse a un rasgo primordial de estas obras: la representación distorsionada de lo real. En suma, el arte nuevo es una negación del realismo (sinónimo de “lo humano” en el discurso de Ortega y Gasset). Así se explica esta equivalencia: “son humanas todas las realidades —mujer, paisaje, peripecia— cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas” (24). El crítico también expone el antagonismo del arte nuevo hacia el realismo en este comentario sobre la pintura: “Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella” (27). El arte nuevo se deshumaniza, entonces, al distorsionar las cualidades reales del objeto retratado.

Adicionalmente, la visión deshumanizada se distingue de la realista al concebir de la realidad únicamente como conjunto de representaciones subjetivas e individuales. Así resume Ortega y Gasset esta estética: “volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son —meros esquemas subjetivos— y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro —en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas—, habremos deshumanizado, desrealizado éstas” (40). De ahí que a la poesía vanguardista se le haya descrito como conceptual; como verso que transmite ideas más que sentimientos. La poesía deshumanizada, entonces, generará mayor incertidumbre al prescindir de referentes compartidos y remitirnos a una sensibilidad auto-referencial. Si el realismo poético describe la realidad —“presunta”, como la califica el crítico— con afirmaciones objetivistas que en última

instancia son subjetivas, la poética deshumanizada se resiste del todo a trascender lo subjetivo. Ya que carece incluso de pretensión objetivista, esta poética arriesga la intrascendencia al desligar la representación lírica de toda experiencia; por otra parte, consigue justificarse exigiéndole al lector la tarea de desvelar su significado.

En párrafos subsecuentes, Ortega y Gasset aclarará que los rasgos expresivos de todo estilo resultan de la relación que el autor intenta establecer con su audiencia. El arte nuevo —impopular— tiende a ser predilecto de la minoría y rechazado por la mayoría. Según se indica, el resentimiento de las masas hacia este arte radica en no poder comprenderla: “cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra” (14). En resumen, el arte nuevo “divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden” (14). Desde un punto de vista sociológico, el arte nuevo actúa como un símbolo de estatus que distingue a la élite del resto. Ahora, también apunta hacia una específica clase de élite. Como señala Ortega y Gasset, el “arte nuevo es un arte artístico”, hecho por artistas para artistas (19). En contraste con esta inmensa minoría estarían las audiencias contemporáneas de Ortega y Gasset que en décadas anteriores se habrían acostumbrado a la accesibilidad y carácter popular del arte del siglo XIX. En suma, Ortega planteará el arte romántico y el naturalismo —ambos de “común raíz realista”— como la antítesis del arte nuevo en cuanto lograsen satisfacer al paladar popular sin exigir mayor nivel cultural o formación que los ya poseídos (18). Dos elementos en particular facilitaron la recepción de este arte: su sentimentalismo (o propósito de conmover) y su realismo (o recreación de la realidad a fin de dramatizarla). Sobre la recepción masiva del arte del siglo XIX, el crítico señala: “Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y

alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción que no es arte, sino extracto de vida” (19). Sin duda, este arte minoritario está dirigido a toda audiencia cuyo criterio sea capaz de abordar la obra desde un marco conceptual.

A lo largo del ensayo, Ortega y Gasset señala las formas naturales como el principal objeto de distorsión. Subvertir la aproximación figurativa del realismo, sin embargo, también implicaría modificar el foco temático: el sentimentalismo. El proceso de deshumanizar la representación se denominará “estilización”: “Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” (30). De manera alternativa, se ofrecerá el término “purificación” para referirse a “la eliminación progresiva de los elementos humanos” en el arte (19). En suma, el crítica está refiriéndose a la negación del lenguaje compartido o realista. Esta inaccesibilidad arriesga la incertidumbre y provocaría en el lector idóneo el intento de acceder a un texto cuyas complejas redes semánticas deberán desentrañarse hasta lograrse la emoción estética. Según Ortega y Gasset, entonces, la reacción sentimental generada por el realismo será sustituida por una de otra categoría, la estética: “estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultra-objetos. Son sentimientos específicamente estéticos” (27). Ortega y Gasset calificará esta clase de literatura de intrascendente, puesto que ni transmite ética alguna ni genera inquietudes en torno a circunstancias reales ni aborda las experiencias esenciales de la condición humana.

La tendencia a depurar el arte de realismo conduce a un replanteamiento de la responsabilidad del lector. Disfrutar de la pureza poética implica ser partícipe de su juego literario. Este goce consiste en elaborar un significado a partir de un texto que carece de

suficientes referentes concretos para generar un consenso de interpretaciones. En efecto, la metáfora de la página 17¹³ hará referencia a dos acercamientos a la interpretación del arte, uno de los cuales corresponderá al realismo y otro al arte nuevo. Dependiendo del grado de estilización, el lector habrá de dirigir su atención a mayor o menor medida hacia el significado —o mensaje— de la obra o hacia el vehículo. Si bien el arte nuevo exige el segundo enfoque, cabe resaltar que no equivale a un arte de pleno abstracto. La metáfora de la “víctima estrangulada” —símbolo que representa una realidad sobre la que se ha ejercido un “triunfo”— sugiere más bien un arte que descontextualiza fragmentos de realidad a fin de darles una dimensión simbólica (28). Son estos fragmentos los que provocan una exégesis conceptual, ya que suelen estar sobrecargados de asociaciones psicológicas, culturales e históricas (pensemos sólo en el caballo y el toro de *Guernica*, los relojes de *Persistencia de la memoria* y los edificios oblicuos de *Rascacielos y túneles*). Es esta riqueza de posibilidades semánticas (producto de la yuxtaposición de distintos objetos de apariencia reconocible) la que provoca una diversa gama de interpretaciones y reformulaciones del lenguaje literal. Efectivamente, Ortega y Gasset entiende el consumo del arte nuevo como un “placer estético” que por definición debe ser “inteligente” (32). El adjetivo apunta hacia una sensibilidad superior al promedio que pueda abordar el texto como material con el cual construir un significado no ofrecido de inmediato. Por otra parte, el “placer estético” constituye el objetivo de la lectura: experimentar una emoción específicamente estética. Por

¹³ Cito la metáfora a continuación: “Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuando más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal” (17).

último, el arte nuevo sí se niega todo compromiso social al desligarse tanto de lo material como de lo espiritual.

El esteticismo en la poesía española cobró auge con las corrientes vanguardistas de la segunda década del siglo XX. Si bien la generación del 27 es considerada la vanguardia española por definición, la poesía nacional experimenta un período de transición antes de la formación de la agrupación y del surgimiento de una nueva poética. En *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Juan Cano Ballesta explica esta ruptura a través del impacto cultural de la Primera Guerra Mundial: “la existencia de una situación de inestabilidad, de crisis o desconfianza de soluciones heredadas, favorece y da fuertes impulsos a todo intento innovador” (11). Cano Ballesta prosigue con el argumento de que en España la guerra quebró la influencia de una tradición poética ya caduca que todavía se imponía ante el espíritu modernizador de la época: “Este ímpetu innovador era frenado por la vieja tradición retórica que desde siglos pesaba sobre las letras españolas” (10). A raíz de la guerra, la poesía española adquiere un rumbo opuesto al desatado por la Guerra Civil unas dos décadas más tarde. Según Anthony Geist, la evasión de la realidad —en este contexto, de la destrucción bélica— será la principal faceta ideológica de la poesía esteticista: “la reacción artística de vanguardia tomó la forma de una evasión de esa realidad” (34). Por su parte, Miguel Ángel García expandirá este argumento al tratar el esteticismo como una ideología camuflada. Para el crítico, esta poética podrá concebirse de dos formas: como la innovación técnica que pretende ser y como una ideología burguesa que instala “el arte en la región de lo transcendental” y se desconecta de las “condiciones materiales de existencia” (29). En suma, el autor vanguardista de la época aspirará a crear una realidad autónoma que incite “mucho más al desconocimiento que al reconocimiento de las reales condiciones sociales, políticas o culturales de la España del momento” (García, 30). Fue este

imperativo de evasión (de representar una realidad no material) y un lenguaje cuya “función objetiva” se suspende lo que los ultraístas y creacionistas le heredaron a la generación del 27 (Geist, 33). Es la cristalización de las innovaciones técnicas propuestas por la vanguardia, entonces, la que produce la “estética coherente” del 27 (Cano Ballesta, 11). A medida que los poetas de la generación publican obras, aquella vanguardia de unos años atrás que pregonaba la destrucción del pasado “pierde la base de su existencia y se desmorona” (11-12). El resultado es una lírica que conduce el lenguaje más allá de los parámetros de la tradición popular —más allá de la palabra coloquial, las metáforas reconocibles, las convenciones de la forma y las técnicas de siempre— y así reconfigura la relación entre autor y lector.

La crítica en torno a la generación del 27 no ha estado exenta de revisión. Según Miguel Ángel García, la “dialéctica pureza/compromiso se ha convertido en una verdad incuestionable entre la crítica dedicada al estudio del Veintisiete (o de la poesía de los años 20 y 30 en general)” (32). El crítico juzga problemático que estos poetas sean señalados como paradigmas del esteticismo, ya que las diferencias que componen la dialéctica “en el nivel textual se pulverizan de continuo” (García, 32). Parte del problema radica en la fusión de los conceptos de vanguardia y evasión. En los años posteriores al auge del movimiento, el término “vanguardia” empezó a englobar más que sus corrientes originales y a referirse a toda poética esteticista: “la categoría ‘vanguardia’ ha tendido a especializarse como designación de esa franja de arte separado de la vida, plenamente esteticista” (García, 32). Como indica García, la crítica ha matizado esta oposición entre ética y estética en décadas recientes. Por ahora, supondré como correcta esta afirmación de Andrés Soria Olmedo: “el arte deshumanizado no es ajeno a la política (o a su ausencia en ciertos casos, igualmente significativa)” (23). Esta noción de arte deshumanizado me permitirá un análisis de “La aurora” de Federico García Lorca que le haga justicia a la

preocupación social del autor a la vez que se centre en el componente relevante a esta sección: la innovación del lenguaje.

Durante su estadía de nueve meses en 1929 en la Universidad de Columbia, Federico García Lorca escribió el conjunto de poemas cuya publicación póstuma se daría en 1940 bajo el título *Poeta en Nueva York*. Los dos rasgos más resaltables de la colección son sus técnicas surrealistas y crítica a la modernidad urbana. En cuanto al primer rasgo, Geist sugiere que señalar el surrealismo del 27 como evidencia de su carácter vanguardista no es del todo acertado. Más bien, afirma que el surrealismo facilitó la superación del esteticismo y la “transición” hacia el “arte de compromiso” de la década posterior (173). Antes de que la poesía española se prestara a fines políticos, entonces, el surrealismo le devolvía a la poesía ciertas señas de realidad. Según Geist, este vínculo entre poesía y realidad se reanudará a través de una faceta neorromántica del surrealismo: la reinstauración del “sentimiento humano como preocupación legítima y principal de la literatura” (177). Si bien el surrealismo hereda la primacía de la emoción y el anti-racionalismo del Romanticismo, también amplía el concepto de sentimiento a fin de incluir un “reconocimiento de primitivas fuerzas irracionales dentro del hombre” (181). Es posible que el psicoanálisis haya conducido a artistas surrealistas a destacar las facetas más tabú del ser humano—“el amor, el odio, la violencia, la pasión sexual”— y situarlas “en primer plano” (181). En todo caso, lejos de ser arte romántico o poesía social, *Poeta en Nueva York* contribuirá a “la formación de una conciencia social” que le permitirá al 27 trascender su esteticismo (Geist, 189). En torno al segundo rasgo notable, el poemario expresará una crítica a la modernidad urbana — en particular al capitalismo estadounidense— en un lenguaje deshumanizado. El poema que abordaré a continuación —“La aurora”— es un texto sombrío e inquietante que demuestra esta fusión de esteticismo y realismo. El poema no será ni del todo realidad autónoma (no ocultará su

origen autobiográfico) ni realismo (no habrá una vivencia, sino una visión poética de origen personal). Según Javier Díez de Revenga, Lorca pondrá dos espacios geográficos en oposición: “Campo frente a ciudad¹⁴” (112). En conformidad con esta tesis, los espacios simbolizarían dos formas contrarias de existencia y crearían una oposición entre el idilio andaluz de la juventud de Lorca y su visión de la decadencia urbana de Nueva York.

El verso inicial de “La aurora” nos sitúa en un espacio y tiempo específicos que permiten distinguir a un yo poético presenciando el amanecer en Nueva York. La distorsión del realismo se inicia en la enumeración que sigue. Mientras que a nivel sensorial se percibe el cielo matinal por encima de rascacielos, palomas y charcos, a nivel poético se establece un contraste entre lo trascendental y lo material. Como símbolo tradicional, la aurora evoca esperanza o promesa; bajo esta aurora neoyorquina, sin embargo, yacen “cuatro columnas de cieno”, “un huracán de negras palomas” y “aguas podridas” (209). Lorca emplea un verbo de posesión (“tiene”) para vincular las columnas a la aurora, como si esta fuese una superficie erigida sobre una base de cuatro pilares. En vez de vitalidad, el esplendor del nuevo día sugiere estancamiento (“cieno”), descomposición (“aguas podridas”) y mal presagio (“huracán de negras palomas”).

La personificación de la aurora empezará en el quinto verso y expondrá la desesperanza de los habitantes. La luz del amanecer recorre “las inmensas escaleras” de la urbe esperando encontrar “nardos de angustia dibujada” “entre las aristas” y expresa aflicción (“gime”) a lo largo de esta búsqueda. Mientras la luz se filtra por los escalones típicos de departamentos

¹⁴ Cabe destacar que el Nueva York de Lorca está experimentando la peor caída de la bolsa de valores en la historia estadounidense (Crac del 29). Para Richard Predmore, el *shock* de presenciar la urbe en un estado de crisis social restablece la preocupación política del poeta: “A partir de la estancia en Nueva York —hundida por aquellos años en su histórica crisis económica—, Lorca reitera cada vez más su preocupación por la justicia social, preocupación acompañada de un creciente deseo de comunicarse con las masas” (87).

neoyorquinos, la aurora podrá vislumbrar la angustia dibujada en diversos rostros despertándose. Ahora bien, Díez de Revenga ha señalado que en este texto las imágenes naturales son dotadas de connotaciones negativas a fin de describir la ciudad. Al ser testigo del impacto social de la crisis, Lorca experimenta un despertar político. Este giro ideológico lo conduce a reformular sus antiguos recursos líricos; según el crítico, a “trasformar las posibilidades expresivas de los elementos de la naturaleza en el nuevo entorno social de la ciudad enemiga” (Díez de Revenga, 113). Es decir, Lorca describe la urbe mediante términos provenientes de la naturaleza (“nardos”, “palomas”, “aguas” y más adelante “enjambres”), pero asignándoles una función crítica. A través de esta técnica, el poeta plantea la metrópolis como una construcción antinatural (o contraria a nuestras inclinaciones naturales). Si Nueva York es el reflejo invertido de un campo, puede decirse que su suelo engendra una sola especie de flor: los “nardos” de la angustia. Prueba adicional de que los nardos representan rostros angustiosos es que la aurora —esperanza, promesa y vitalidad— se aventure hacia ellos y sea negada por la desesperanza y el cinismo: “La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible”. Más aun, equiparar la aurora a la hostia sacramental acentúa la pérdida de la fe, ya que no hay paraíso que no sea juzgado ficticio ni esfera hacia qué trascender. La inocencia, representada por la esperanzada aurora, se ha vuelto imposible de conservar.

La crítica a la urbe cobra objetos específicos en los siguientes ocho versos. La primera referencia es a un sistema económico cuya priorización del lucro es inseparable de su carácter predatorio: “A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños”. En estos versos, las “monedas” hacen alusión a un capitalismo que equivale a un vehículo de dolor y muerte. Asimismo, la impiedad de este sistema se demuestra en su trato a sus miembros más vulnerables. Los “niños” —literales huérfanos o “abandonados” debido a

negligencias familiares— acaban por ser víctimas de un sistema deshumanizador. Si el verbo “taladrar” los deshumaniza (como si fuesen seres huecos sin alma), el verbo “devorar” los convierte en alimento. Es también claro que el fatalismo de los neoyorquinos de “La aurora” responde a sus circunstancias reales; es más, “comprenden” estas últimas “con sus huesos”. Lorca sitúa la desesperanza en los “huesos” para añadirle una dimensión tan profunda que raye en lo físico; quizás, para describir un debilitante peso cotidiano con repercusiones tanto psicológicas como físicas. La segunda referencia ocurrirá en el verso 14. En suma, el relato de la creación permitirá no sólo acentuar la pérdida de toda posibilidad idealizada (“no habrá paraíso”), sino criticar brevemente las relaciones sentimentales inscritas en la modernidad urbana. Los “amores deshojados” parecen remontarse a Adán y Eva, cuya expulsión y humillación harían del típico amor de la metrópolis una situación de desesperanza y cinismo mutuo. La tercera crítica estará dirigida a un sector laboral deshumanizante. Los trabajos hacia los cuales los residentes se encaminan después de madrugar resultan banales y monótonos (“juegos sin arte”), así como extenuantes e inútiles (“sudores sin fruto”). Esta sociedad de “cieno” sólo ofrece estancamiento; no genera vías ni de realización existencial ni de prosperidad económica. Por último, la cuarta crítica se centrará en la ciencia sin ética. Las “cadenas y ruidos” del verso 17 sugieren tanto el funcionamiento de maquinaria como el trabajo proletario. Juntas, estas evocaciones trazan una imagen que engloba las condiciones laborales del obrero ciudadano. Lo que Lorca recalca es que la ciencia ha provisto la tecnología requerida para la creación de una sociedad que “anula lo vital y lo humano” (Díez de Revenga, 119). Esta ciencia carece de “raíces” al renunciar a su eje moral y atentar contra la predisposición natural del ser humano. Según sugiere Lorca en estos versos finales, la ciencia al servicio del capitalismo no sólo resulta

desvergonzada, sino que elimina de forma definitiva todo lo simbolizado tradicionalmente por la aurora: “La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces”.

El fatalismo que el yo poético comparte con los neoyorquinos se resalta al final del poema en una imagen inquietante: “Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre”. La hora temprana explica por qué los residentes tambalean aún soñolientos, pero no se esclarece por qué han sido incapaces de dormir ni por qué su insomnio representa un “naufragio de sangre”. En estos últimos versos, el insomnio conlleva una denotación literal y un significado metafórico; a la vez que no concilia el sueño, el ciudadano es atormentado por la abolición de su ilusión; no sueña. Si alguna vez surcó las aguas de la modernidad urbana con ecuanimidad, ahora su desesperación lo acerca al ahogo. El mar que amenaza con tragárselo no consiste de otra sangre que la propia (o bien la que cada ciudadano derrama con cada tediosa jornada de fatiga y angustia).

Para concluir, en *Poeta en Nueva York* convergen fundamentos estéticos asociados al esteticismo con otros derivados del realismo. No obstante, el predominante hermetismo, la atmósfera onírica forjada a partir de técnicas surrealistas y la innovación estructural ubican la obra en el extremo esteticista del espectro a pesar de rasgos realistas como la ambientación moderna y cosmopolita, el empleo de imágenes populares o la alusión a grupos étnicos marginados. Como señala Díez de Revenga, la temática principal de la colección es una “rebelión contra la ciudad moderna” (119). En particular, “La aurora” aborda el impacto psicológico y social padecido por los residentes más vulnerables a raíz de su desenvolvimiento en un sistema en crisis. Sin embargo, cuando Lorca responsabiliza a entidades específicas (como el capitalismo y la ciencia moderna), también encauza la denuncia a través del lenguaje

surrealista. En suma, al recurrir a técnicas vanguardistas mientras retiene el tema de la realidad urbana, Lorca refrena el realismo como forma y lo preserva como tema.

Según Carlos Bousoño, autor del prólogo a las *Obras completas* de Vicente Aleixandre, la obra del poeta se ubica en la cúspide y posterior declive de dos tendencias culturales heredadas del Romanticismo que caracterizarían la poesía peninsular durante las tres primeras décadas del siglo pasado: el irracionalismo y el individualismo. Para el crítico, el poeta romántico del siglo XIX manifestó su irracionalismo como una rebeldía hacia el legado racional de la Ilustración; por contraste, el del siglo XX identificó el irracionalismo en la esencia del lenguaje mismo. Si bien esta última actitud hacia el lenguaje es un argumento central de la vanguardia, el irracionalismo señalado por Bousoño se aproxima más al surrealismo que a otra corriente. Para ser más específico, el crítico añade que desde el inicio del siglo XX hasta la Guerra Civil, “las palabras pueden usarse en sentido lógico, pero se usan, con frecuencia característica, ilógicamente, esto es, según sus asociaciones subconscientes” (12). En esta cita, lo irracional no denota un mero sin sentido, sino que se relaciona a “lo más profundo y sustancial” de la conciencia humana; la dimensión subconsciente (y por ende la emocional y onírica) (12). Por último, el individualismo se manifestará en los autores de la generación del 27 como un afán de distinción propia. Para Bousoño, este afán era más visible en la “cosmovisión” que cada poeta adoptaba —en lo posible “mínimamente semejantes a las de sus compañeros”— que en las técnicas que ejercían (15). Tanto el irracionalismo como el individualismo alcanzarían su cumbre con la generación del 27, pero ambos decrecerían con el estallido de la Guerra Civil en 1936 y el arribo de la poesía comprometida

Bousoño considera la poesía de Aleixandre a través de estos fenómenos culturales y la divide en dos etapas: una esteticista (asociada al irracionalismo e individualismo) y una realista

(escasamente política, pero sí humanista y accesible). El crítico indica que Aleixandre ya habría anunciado su ruptura con el surrealismo en una entrevista de 1933. En esta conversación, el poeta anuncia cierto deseo de ser “poeta de mayorías” y de “ser entendido hasta del hombre menos pasado por la cultura” (17). Ahora bien, el realismo en Aleixandre excluye la concientización política. Según el prologuista, el corpus poético del autor demuestra “una base común”: una “solidaridad amorosa” que en la primera etapa se dirige hacia “el mundo físico” y en la segunda hacia “el mundo de la vida humana” (21). En efecto, Bousoño utilizará la frase “integración en la colectividad” para referirse a un período realista de lenguaje accesible pero desprovisto de denuncia (30). *Historia del corazón* (1954) —cuyos textos datan de 1945 a 1953— representará la transición a esta segunda fase. De esta colección, he elegido dos textos que reflejan el realismo adoptado por Aleixandre; su intento de sembrar “un público no formado exclusivamente por especialistas” y alcanzar a “cualquier persona medianamente cultivada” (33). Tanto “El niño raro” como “El más pequeño” se sitúan en los años de primaria. Los protagonistas de ambos poemas son escolares quienes el yo poético conoce y rememora a través de una perspectiva madura. Más que anécdotas, los textos son perfiles psicológicos que permiten enfatizar la tenue línea entre fantasía y realidad.

“El niño raro” empieza con un recuerdo específico: “Aquel niño tenía extrañas manías” (760). Desde el inicio, el yo expresa desagrado hacia este niño calificándolo de extraño y describiendo los abusivos juegos de roles a los que sometía a sus compañeros: “Siempre jugábamos a que él era un general / que fusilaba a todos su prisioneros” (760). El hablante relatará diversos recuerdos de acoso en la segunda estrofa (“Recuerdo aquella vez que me echó al estanque / porque jugábamos a que yo era un pez colorado”) y en la cuarta (“Inventó el juego de los tranvías, / y yo era el niño a quien pasaban por encima las ruedas”) (760). Adicionalmente,

mencionará otros roles ejercidos por el niño raro en la tercera estrofa: “El era el lobo, el padre que pegaba, el león, el hombre del largo cuchillo” (760). La ironía de la exclamación “Qué viva la fantasía de sus juegos” —en concreto, darse cuenta de que el juego sirve de excusa para agredir— inscribe el relato autobiográfico en un marco político (760). El poder ejercido por el niño sobre sus compañeros dependería de las narrativas que crea: primero, al plantear el acoso como juego, consigue la participación de otros; segundo, al introducir sólo los roles de víctima y victimario, legitima la agresión como requisito de esta participación. Teniendo en cuenta la equivalencia trazada entre las figuras del general, del padre y de las bestias salvajes se podría adivinar una crítica al autoritarismo consonante con el fascismo: militar, masculino y presto a recurrir a la violencia. Al leer este recuerdo de una niñez de posguerra, el lector se topa ante un realismo que demuestra cómo los valores políticos se insertan aún dentro de las más inocentes interacciones sociales.

La última estrofa incluirá el giro final y resolución elíptica del poema: “Mucho tiempo después supimos que, detrás de unas tapias lejanas, / miraba a todos con ojos extraños” (760). Ya maduros, el yo poético y sus compañeros comprenderán el trasfondo psicológico del niño raro. Ahora bien, el texto concluye sin especificar la raíz del comportamiento del niño, pero sí presenta un indicio de la impotencia que se desea superar a través del acoso escolar. Si bien las “tapias lejanas” podrían señalar un objeto concreto (una cerca en el hogar del niño), aluden principalmente a una barrera psicológica que margina al escolar acosador del resto. Es implícito que esta condición de alienación e impotencia —y quizás de posible abuso familiar, dada la connotación doméstica de la “tapias”— es la que desata la identificación del niño con el autoritarismo.

“El más pequeño” dibuja el perfil de otro escolar para quien la fantasía ofrece otra vía de compensación. Si el lector supone que estos dos poemas son autobiográficos, el niño acosado del poema anterior resultaría ser el niño descrito en el “El más pequeño”; el mismo Vicente Aleixandre. Más allá de esta posibilidad, sin embargo, este poema retrata un personaje que funciona como contracara del anterior.

Las primeras descripciones del niño resaltan su baja estatura y timidez: es “el más pequeño de todos”, “el último”, “más chico que los demás” y “un niño callado” (762). En contraste con “El niño raro”, el yo poético demostrará simpatía hacia el muchacho descrito. Igual que en el texto previo, los acontecimientos se darán en un contexto de juego: “Pero no le digáis nada,” —instará el hablante— “dejadle que juegue” (762). Desde el verso 4 hasta el 13, el partido de fútbol servirá de escenario para el retrato del personaje. En suma, la competitividad, tosquedad e intensidad del fútbol dejarán al niño incapaz de ingresar a este común ámbito de socialización masculina. A raíz de ello, sentirá cierta invisibilidad: “Juega un rato y luego pronto le olvidan. / Todos pasan gritando, sofocados, enormes, / y casi nunca le ven” (762). A medida que el juego fluye y los muchachos “se afanan, brincan, lucen,” y “vocean”, el niño irá perdiendo su relevancia en el campo (“El golpea una vez, / y después de mucho rato otra vez,”) (762). Luego de un último traspie (“y mete diminuto su pie pequeño, / y al balón no lo toca”), se retirará (762).

Como en “El niño raro”, el personaje principal recurrirá a la fantasía para compensar sus sentimientos de inferioridad o marginación. Por contraste, al provenir estos sentimientos de la experiencia escolar, el niño huirá hacia un espacio alternativo: el natural. El yo se centrará específicamente en una “montaña lejana” que proveerá la simbología del resto del texto (762). La primera metáfora es el “quieto valle” desde donde el niño contempla la montaña (ha de

notarse la depresión geográfica como alusión a la perspectiva de alguien de baja estatura). La segunda metáfora equipara a los otros jóvenes a “un montón de roquedos” rodados “de la cumbre”. Asimismo, los roquedos no son sólo bruscos o macizos en comparación al niño, sino que su punto de observación yace en una elevación geográfica, la cima. La tercera metáfora es el anhelo de alcanzar la “cumbre”, lugar de “picachos” y armoniosos vientos: “Y cierra los ojos, y oye / el enorme resonar de sus propios pasos gigantes por las rocas bravías” (762). La expresión de esta ilusión encierra tanto el deseo de superar el estatus del niño más bajo (nótese los “pasos gigantes”) como el de demostrar valentía al emprender el trayecto sin temor alguno de “las rocas bravías” (de nuevo, los otros niños).

En conclusión, “El niño raro” y “El más pequeño” demuestran una recuperación del realismo proveniente del interés del autor por apelar a una audiencia mayoritaria. No obstante, la realidad expuesta en estos y otros poemas de *Historia del corazón* resulta más íntima que colectiva y más psicológica que social. En ninguno de los dos poemas la imaginación —décadas atrás innovadora del lenguaje— conduce al texto hacia la inaccesibilidad. Al contrario, la imaginación se presenta como un paradójico componente de la realidad; en ambos personajes, esta interviene en la formación —para bien o para mal— de una identidad social. Cabe destacar que el realismo de Aleixandre precede por pocos años el inicio de la poética de la segunda generación de posguerra. Por ejemplo, las semejanzas entre *Historia del corazón* y la poesía de Jaime Gil de Biedma son notables: introspección expuesta en lenguaje accesible, temática autobiográfica, la integración del yo en un nosotros y profundización psicológica. Desde un marco cronológico, esta poética es una muestra de la fase realista posterior a la poesía social. En esta sección, sin embargo, abordaré las tres poéticas del 27 de forma cualitativa a fin de ubicarlas en

un espectro poético (con el vanguardismo lorquiano hacia el polo esteticista, el compromiso de Alberti hacia el extremo realista y el realismo de Aleixandre como punto intermedio).

En los párrafos introductorios de “Rafael Alberti y su revolución poética”, Juan Cano Ballesta vuelve una mirada crítica hacia la imagen predominante del 27: “Se ha repetido con demasiada insistencia que para los poetas del 27 la gran preocupación era el arte y la poesía, que no les interesaba la política y que formaban una generación esteticista” (92). En conformidad con esta negación, Anthony Geist afirmará que el surrealismo facilitó la transición del esteticismo a la poética de compromiso. El mismo Cano Ballesta expresará su acuerdo con esta observación y la expandirá al afirmar que el surrealismo no sólo aspiró a liberar la faceta “subconsciente” y “onírica” de su audiencia, sino a “liberarse y liberar a la humanidad de la opresión y tiranía” (95). Es probable que haber coincidido con una coyuntura global de turbulencia política y con el auge del marxismo le haya concedido al surrealismo este carácter revolucionario. Según el crítico, el surrealismo de esa época estaba lejos de ser planteado como un mero estilo: “Como era discutido en las tertulias de París y como lo definían las revistas y manifiestos el surrealismo era un movimiento filosófico, político y revolucionario, que quería crear un nuevo discurso para presentar con toda virulencia sus mensajes” (95). Como sus contemporáneos, Rafael Alberti se adhirió a este viento de revuelta; también como ellos, le fue “preciso superar esa etapa para confrontar en su arte las realidades sociales del tiempo” (Geist, 189).

Ahora bien, el rompimiento con el surrealismo y el inicio de una poética manifiestamente comprometida puede explicarse por el “carácter doble y de transición” del surrealismo (Geist, 188). En torno a este “carácter doble”, el surrealismo es un discurso capaz de subversión así como de evasión. Como señala Cano Ballesta, la corriente quiso librar a sus audiencias de “los controles de la razón”; de una racionalidad considerada restrictiva y represiva, pero arraigada a la

sociedad (95). Desde los tabúes sexuales hasta el método artístico, los surrealistas se rebelan ante el orden, sea el impuesto por normas prohibitivas, dogmas religiosos o un supuesto sentido común. En cuanto a su carácter “de transición”, el surrealismo constituye un arte deconstructivo; no ideologiza, ya que su forma de representación remite a su audiencia o al plano simbólico (y así a la producción de significado) o a una ética anarquista. El surrealismo no fue excepción entre las demás vanguardias; igual de insuficiente desde un criterio político, sirvió de revolución, pero no como una propuesta permanente. No sorprende, entonces, que mientras la coyuntura política española se intensificaba, los “poetas del 27 que habían hecho una incursión en el surrealismo” fueran “abandonando sus técnicas a medida que se politizaban” (Geist, 188). Tampoco sorprende que el marxismo empezara a definir la poética de la época, ya que esta ideología —a diferencia de las vanguardias— sí proponía una solución al prescribir un nuevo orden social.

La trayectoria de Rafael Alberti puede resumirse en tres etapas estilísticas. La tercera es la que acompaña la militancia del autor y la que abordaré como ejemplo de compromiso social. La primera etapa será la neorromántica, de la cual destaca *Marinero en tierra* (1924), debut que demuestra la herencia romántica de Alberti en su sentimentalidad íntima y simbología popular. En este poemario, Alberti establece una tensión entre el idealismo y la realidad, los cuales representa a través del mar y la tierra respectivamente: “También aquí aparece el dramático contraste: tierra (la realidad, la vulgaridad cotidiana) y mar (la fantasía, el ideal, el sueño, la utopía)” (Cano Ballesta, 95). El título presenta la metáfora central; un marinero —el hablante— que expresa desencanto y añoranza al estar arraigado a la tierra. Según el crítico, el marinero de Alberti “es el sujeto desplazado, arrancado de su medio, lejos del paraíso y trasladado a la realidad dura y cruel” (93). De estos poemas sucintos, sentimentales y líricos, Alberti pasará a su

relativamente breve fase surrealista, mejor recordada por *Sobre los ángeles* (1929) y por *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), la cúspide de su vanguardismo. Varios rasgos del debut de Alberti aparecen en esta colección, como las imágenes de origen natural (el mar, la tierra, el cielo, la nieve) y una versificación tanto lírica como concisa. En efecto, el título del poema que inicia *Sobre los ángeles* —“Paraíso perdido”— nos retorna a la frustrada búsqueda utópica de *Marinero en tierra*: “¡Paraíso perdido! / Perdido por buscarte, / yo, sin luz para siempre” (248). El poemario se divide en tres secciones que comparten un mismo título, “Huésped de las nieblas”. A partir de la última sección, los patrones rítmicos, la extensión de los versos y la complejidad de las imágenes empezarán a anunciar las técnicas predominantes en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Por último, la fase realista registrará el giro decisivo en la trayectoria de Alberti: el compromiso social. *Poeta en la calle* (1938) es una de las obras resaltables de la etapa y exhibe todas las técnicas de versificación hasta ahora ejercidas por el autor; tanto el verso escueto como el versículo, tanto cuartetos rítmicos como la arritmia del verso libre. El texto que comentaré, “Romance de los campesinos de Zorita”, demuestra el legado de Alberti a la poesía social: una voz poética que exhorta a la clase obrera, temas pertinentes a problemáticas reales (en este texto, la fracasada reforma agraria de la Segunda República) y un lenguaje transparente de pocos giros estéticos.

El “Romance de los campesinos de Zorita” consiste de diez estrofas; ocho tercetos entre una estrofa de cinco versos y una última de cuatro. Todos los versos son llanos y los últimos dos de cada estrofa terminan en rimas asonantes. La recuperación del romancero conecta a Alberti a la defensa del folklore expuesta por Machado. En efecto, el “Romance de los campesinos de Zorita” y “A orillas del Duero” comparten semejanzas: ambos textos consisten de narrativas líricas que abordan una problemática nacional, utilizan lenguaje coloquial y dan protagonismo a

mayor o menor medida al campesinado. Es evidente que la poética comprometida comprende un enfoque de clase y una visión revolucionaria mientras que la noventayochista mantiene un enfoque nacional desde el que se promueve la modernización. No obstante, ambas vertientes se ubican en una tradición realista y ética que concibe del arte como un instrumento de cambio en las formas de pensar de una sociedad.

El “Romance de los campesinos de Zorita” puede dividirse en tres secciones; un principio, un nudo y un desenlace. La primera estrofa le da inicio a la acción; los campesinos padecen de tal pobreza y hambre que han ido a un bosque de “encinares” para recoger “bellotas / que ni los cerdos ya pacen” (340). El nudo se desenvolverá desde la segunda estrofa, la cual introducirá a Juan Gómez, el personaje latifundista que desata el conflicto con los campesinos y quien les dispara con el amparo de la ley. Según indica el poema, la miseria y una violencia oficialmente autorizada hacen del campesinado una clase deshumanizada. Entre la cuarta y la octava estrofa, se describirán las secuelas del incidente. Los campesinos trasladarán al compañero moribundo a Zorita, una villa extremeña. La conmoción despertará al vecindario, que de súbito se levantará en protesta: “Zorita entero en la plaza, / gritando, protesta en balde” (340). La manifestación popular será reprimida con la misma violencia e impunidad de la primera agresión (“Sin aviso, rompen fuego, / tirando a dar y no al aire”) y esta vez no habrá un único “obrero malherido”, sino varias víctimas (“Niños, mujeres y hombres / heridos de muerte caen”) (341). Por último, la novena estrofa contextualizará esta injusticia dentro de la Segunda República y una reforma agraria que no cumplió lo prometido: “Se les prometen las tierras / y en tierra van a dejarles. / Promesa pagada en sangre” (341). La cruel ironía insinúa que la única tierra que el campesino recibirá es aquella en la que será enterrado. El nivel de tragedia en la representación de la problemática es propio de un realismo que aspira a indignar y evocar

compasión. Este fatalismo será contrarrestado por el componente esencial de la poesía de protesta: la exhortación a la lucha. La décima estrofa anticipa una característica esencial de la poesía social de posguerra: un yo poético que se dirige directamente a la clase obrera y concibe de sus lectores como actores sociales en potencia. Como señala Andrew Debicki, el “Romance de los campesinos de Zorita” contrasta con la obra anterior de Alberti al concluir “con una arenga explícita que invita a los campesinos a unirse en una lucha contra la opresión” (72).

En conclusión, “La deshumanización del arte” ofrece una descripción del esteticismo que a mi criterio encierra su más común concepción: la de ser una tradición estilística —formal— originada en la vanguardia. En su *Antología del grupo poético de 1927*, Vicente Gaos derivará de los planteamientos de Ortega y Gasset una lista de nueve rasgos que resumen la tradición esteticista: afán de originalidad, hermetismo, autosuficiencia del arte, antirrealismo y antirromanticismo, surrealismo, intrascendencia, predominio de la metáfora, escritura onírica y atomización¹⁵. En la conclusión a la sección de Juan Ramón Jiménez, señalé que el poeta onubense y la vanguardia compartieron un acercamiento antirrealista al arte. Al cuestionar toda aspiración a construir un significado pertinente a cualquier ámbito externo al poético, sin embargo, el vanguardismo acaba por anular al autor y demostrar también una ruptura con el Romanticismo: “Entre las referencias a lo humano contenidas en cualquier poesía lírica, especialmente si era romántica, la primera era la referencia al propio autor. Lo que decía el poeta solía decirlo referido a sí mismo. El poeta vanguardista combate el subjetivismo romántico, elude la confesión personal, desaparece tras el poema, que es lo que de veras importa” (Gaos, 24). Siguiendo este argumento de Gaos, entonces, el esteticismo vanguardista evita la afirmación objetiva y se distingue de la pureza juanramoniana al descartar el rol de poeta visionario.

¹⁵ Estas características son explicadas en secciones individuales entre las páginas 19 a 31 de la edición citada.

Por último, mi discusión de los tres autores de la generación del 27 ha intentado exponer que el esteticismo —como corriente opuesta a poéticas objetivistas entre las que más destaca el realismo— puede fusionarse con la ética dentro de un único texto, tal como se demuestra en *Poeta en Nueva York*. Adicionalmente, la agrupación resiste fácil clasificación al exhibir toda la gama expresiva que la polémica abarca. En los poemas “El niño raro” y “El más pequeño”, por ejemplo, Vicente Aleixandre superará el surrealismo a través de un realismo introspectivo y autobiográfico que podrá ser analizado desde un marco sociológico o no. Por otra parte, el compromiso social del “Romance de los campesinos de Zorita” de Rafael Alberti representará una situación exclusivamente política y culminará invocando una ética de acción.

1.5 Conclusión

En este capítulo, espero haber expuesto con claridad los fundamentos teóricos de las dos principales tradiciones poéticas del siglo XX —la realista y la esteticista— y demostrado su práctica a través de ejemplos correspondientes a cada una. Para resumir, el realismo poético según Antonio Machado se distingue por la descripción figurativa, inserción del yo poético en espacios y tiempos reales, temática social o política, la diseminación de una ética, el predominio de la sentimentalidad y la aplicación del lenguaje popular a una comunicación con mayor grado de transparencia. Por su parte, la tradición esteticista según se manifiesta en la vanguardia exhibe los siguientes rasgos: afán de innovación expresiva (visible en metáforas y versificación poco convencionales), antirrealismo (y por ende hermetismo), la autonomía del arte (o la noción del texto como “realidad autónoma”), intrascendencia (término con el que Ortega y Gasset se refiere a la reducción del arte a un juego sin mensaje ético) y surrealismo o imágenes oníricas (García, 33).

Antes de concluir, sólo añadiría dos observaciones pertinentes al enfoque de esta disertación. En primer lugar, el corpus poético de cada autor discutido se resiste a una clasificación unidimensional. Incluso la imagen de Antonio Machado como poeta realista y comprometido ha sido cuestionada por críticos como J.M. Aguirre, quien atisba en la poesía del sevillano —en especial en *Soledades. Galerías. Otros poemas*— rasgos simbolistas y modernistas. Según Aguirre, la crítica ha minimizado esta fase de la obra de Machado por prejuicios hacia la tradición opuesta y por no transigir con la imagen canónica del autor: “el modernismo fue un movimiento de espaldas a la vida, y el ‘noventayochismo’ una toma de contacto con la realidad española. Tanto es esto así que denominar ‘modernista’ a un escritor cualquiera implica casi siempre su condenación como español, y muy a menudo como artista también” (16). En segundo lugar, la tensión entre realismo y esteticismo se trata en este proyecto como un fenómeno transatlántico o hispano. A fin de comprender ambas tradiciones en toda su amplitud, entonces, analizaré los desarrollos poéticos de cuatro poetas latinoamericanos durante aproximadamente las primeras cinco décadas del siglo XX. Al final de estos dos capítulos iniciales, espero dejar en claro que las tradiciones poéticas deben examinarse más como métodos abstractos disponibles a todo autor que como identidades primarias del artista.

Capítulo 2

2.1 Introducción:

Sin duda, el diálogo transatlántico más relevante a la evolución de la poesía en lengua española durante el siglo XX se suscita en torno a la Guerra Civil. En julio de 1937, algunos de los nombres más destacados de la poesía latinoamericana se trasladarían a España para participar en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Entre estos nombres figurarían los de cuatro poetas fundamentales tanto para la tradición realista como para la esteticista: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo y Octavio Paz. Tal como sucede con la generación del 27, el despertar de un compromiso ético resulta inevitable para estos poetas, pero a su vez les exige responder a una interrogante acerca de la relación entre estética y política. En concreto, los cuatro autores tendrán que decidir si mantendrán ambas esferas independientes la una de la otra o si habrán de unificarlas de tal modo que su poesía constituya una acción política en sí misma. En este capítulo, entonces, examinaré la poética más representativa de cada uno con el fin de elucidar su aporte a la evolución de la polémica. Para cada sección, discutiré la poética correspondiente refiriéndome a su exposición en el texto ensayístico más relevante del autor en cuestión; es decir, aquel texto que resultaría demostrativo de una poética emblemática. El capítulo se dividirá en las siguientes secciones: el creacionismo de Vicente Huidobro, la impureza de Pablo Neruda, la fusión de marxismo y vanguardismo tal como fue propuesta por César Vallejo y las reflexiones de Octavio Paz sobre la poesía presentadas en *El arco y la lira*. Asimismo, sustentaré mis observaciones proveyendo ejemplos literarios que ilustren la poética. Para concluir, además de demostrar la relevancia de estos poetas a ambas tradiciones, mi propósito es esclarecer su ideología artística de modo que pueda juzgarse si se les puede categorizar dentro de una sola vertiente. De esta manera, al referirme a la poesía ante la

incertidumbre en el último capítulo, podré señalar si estos cuatro poetas realmente pueden considerarse precursores de la estética promovida en la antología.

2.2 Vicente Huidobro: El poeta deidad y el poema como creación autónoma

Si se reduce el esteticismo poético de la tercera década del siglo XX a una serie de rasgos líricos, es probable que estos coincidan en gran medida con el creacionismo de Vicente Huidobro. Como indica Geist, las vanguardias elaboran “las bases teóricas sobre las que pocos años después iba a fundamentarse la generación del 27” (8). El crítico resume el legado vanguardista en cuatro elementos: “a) la obsesión vanguardista por la destrucción del arte del pasado; b) el imperativo de crear un nuevo lenguaje poético; c) el deseo de crear en su arte una nueva ‘realidad’ autónoma, y d) la negación de toda función objetiva del arte” (8). A continuación, explicaré el creacionismo a través de estos cuatro rasgos del discurso vanguardista. El texto al que he recurrido es “El creacionismo”; publicado en 1925 en la colección *Manifestes*, el texto reúne los planteamientos esbozados por Huidobro desde 1912. A pesar de ser considerado el manifiesto creacionista, el texto equilibra el tono impetuoso y contundente propio de los manifiestos dadaístas y futuristas con las reflexiones y memorias del autor. “El creacionismo” carece de voz colectiva; se asemeja a una aclaración y síntesis de planteamientos que el poeta ha ido puliendo a lo largo de trece años.

Hay dos términos que comúnmente surgen para resumir la postura de la vanguardia hacia el arte del pasado: “ruptura” y “destrucción”. El primer término es apto para calificar el creacionismo, una ideología artística cuya propuesta esencial es la modernización poética. Esta exige un rompimiento absoluto con el realismo, pero propone una alternativa: la lírica no-mimética. A diferencia del futurismo, el creacionismo admite su vínculo con la tradición.

Huidobro es consciente de que existen vocablos ya poetizados —sea por tradiciones líricas previas o por la cultura popular— y consiente integrarlos a su obra siempre que contribuyan a constituir una imagen novedosa. A diferencia del dadaísmo, el creacionismo no pretende exponer la inutilidad del lenguaje ni definir la comunicación como un fenómeno esencialmente imposible. Para Huidobro, la liberación del artista no culmina con la destrucción de un lenguaje considerado propio de una estética burguesa, sino con un imperativo de creación y el consecuente nacimiento de un arte nuevo. En efecto, “El creacionismo” presenta un acercamiento tanto teórico como técnico hacia la poesía. A momentos, Huidobro tomará la palabra como editor para promulgar una escritura poética encauzada por un procedimiento particular. En este sentido, el creacionismo es también un manual de elaboración literaria. Por contraste, el concepto de “destrucción” sí resulta adecuado para describir la postura que las dos vanguardias ya señaladas —el dadaísmo y el futurismo— promueven hacia la tradición artística. Si bien la presencia de ambas es discernible en el creacionismo, Huidobro no hereda su afán destructivo. En concreto, adopta el anti-realismo dadaísta como técnica literaria y el fervor tecnológico-científico futurista como justificante de dicha técnica.

Según Greg Dawes, el dadaísmo es concebido alrededor de 1916 como una revolución principalmente literaria de estética anarquista. El crítico describe así los rasgos de la escritura ejercida por esta corriente: “Prescindir de la lógica y el orden tanto temáticos como sintácticos, socavar el pensamiento racionalista, romper con la tradición literaria, elogiar la experimentación, suprimir la puntuación, emplear los collages, y comunicarse con la metafísica de un lenguaje ineficaz” (73). Cuando hace mención de un anarquismo estético, Dawes se refiere a una libertad específicamente literaria y anti-burguesa¹⁶. Ejercida por el dadaísmo, esta libertad no genera otra

¹⁶ Según Dawes, los dadaístas adquieren este “anarquismo estético” por parte de su contemporáneo Guillaume Apollinaire. Sobre la lista de rasgos estéticos enumerados en el segundo párrafo de esta página, el crítico afirma:

posibilidad creativa que la de negar el realismo del siglo XIX por medio del experimentalismo. Ahora, si el Dada pretendía destruir la estética burguesa, también encaraba la tarea de construir un lenguaje sustituto; es decir, de contribuir a la creación de una tradición alternativa. Durante sus cinco años de existencia, sin embargo, esta vanguardia resultó poco más que una absoluta negación del arte burgués. Dawes resume el principal imperativo dadaísta de esta forma: “hay que destruir la representación artística de la clase dominante por medio de la espontaneidad y el desorden para afirmar esa misma destrucción” (74). Debido a que la corriente nunca trasciende este credo destructivo en su praxis artística, Dawes le atribuye al dadaísmo una postura nihilista; y ya que la destrucción no exige mayor procedimiento lírico ni esforzadas demostraciones de individualidad, el crítico tilda esta estética de “espontánea e impersonal” (74). Ahora, Dawes también indica que la visión Dada propone este nihilismo como antesala de cierta clase de liberación: “el dadaísta cree que todo esto sí tiene el fin de desencadenar al ser humano para que goce de la libertad absoluta” (74). El crítico Elmer Peterson —citado por Dawes— imagina dicha libertad como una condición “primitivista de un estado pleno de sueño” (74). El preámbulo al surrealismo es evidente. Sólo una imaginación supuestamente pre-racional y expresada sin restricciones podrá dar lugar a la anhelada libertad absoluta: la utopía del individuo.

Entonces, un resumen de la influencia que el dadaísmo —tanto como otras corrientes vanguardistas¹⁷ — ejerce sobre el creacionismo puede iniciarse con este argumento: la experiencia que le da origen al poema debe ostentar los rasgos de una imaginación onírica. Se recordará que Juan Ramón Jiménez concibe de la emoción como el invariable núcleo del poema.

“todos estos son aspectos derivados de la teoría artística de Apollinaire que, como lo confirma el mismo Tzara, asienta las bases para el dadaísmo” (73-74).

¹⁷ En *Poetas ante la modernidad: Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, Greg Dawes también detalla la influencia surrealista y cubista recibida por Huidobro, quien entabló amistades con Apollinaire, Picasso y Tzara durante su estadía en Francia.

No admite ni posturas éticas ni estéticas —por ejemplo, ni doctrinas políticas ni tendencias líricas novedosas— que contradigan este acercamiento sentimental e individualista a la escritura. Aunque la poética juanramoniana y la creacionista dependan de una ética de libertad artística, discrepan sobre el carácter primordial del poema. La retórica de Jiménez ubica la raíz del poema en las profundidades del alma; el texto se elabora a partir de una experiencia sentimental de origen espiritual. Para Huidobro, el poema puede desenvolverse de una “emoción”, pero esta debe “nacer sólo de la virtud creadora” (264). Huidobro parece exhortar al poeta a que ejerza criterio; si dicha emoción no proviene de la imaginación —o de sus juegos lingüísticos— es preciso descartarla. Si el discurso juanramoniano inscribe el sentimiento en la espiritualidad del autor —y el machadiano en la colectividad a la que este pertenece—, Huidobro lo desacraliza y lo ubica en la imaginación. En efecto, el creacionismo contrarresta el protagonismo del sentimiento dándole mayor relieve al imperativo de crear un objeto nuevo. El predominio de lo onírico ocurre a raíz de la ruptura absoluta con el lenguaje objetivista —mimético— del realismo. Esta ruptura netamente poética, sin embargo, se originó en una rebelión más amplia: aquella que negó todo el legado artístico que podía calificarse de burgués. A partir de esta rebeldía, el creacionismo añadirá su contribución particular: la de tratar el poema como un invento.

Todas las tendencias vanguardistas de las dos décadas iniciales del siglo XX por naturaleza afirman su rompimiento con la tradición artística, pero no todas pregonan la destrucción de esta ni sustituyen sus modelos de creación con los más recientes avances tecnológicos. El desprecio al pasado y la exaltación de lo moderno se exhiben con el mayor ímpetu en la retórica futurista. El manifiesto, publicado en español por primera vez en la revista *Prometeo* en abril de 1909, equipara el pasado —sea este arte, conocimiento, u artefacto— a una

putrefacción cultural. Marinetti considera perentorio librar a Italia “de su gangrena de profesores, arqueólogos y cicerones” (70). Si los que ejercen labores vinculadas al pasado son los causantes de esta decadencia, los que la consumen serían los infectados. El síntoma principal es una negación de la vitalidad caracterizada por una preocupación por lo expirado: “Admirar una vieja obra de arte es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria” (71). En efecto, Marinetti considera el estudio del pasado poco más que una fútil contemplación de lo difunto sin relevancia alguna al presente: “¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen!” (70). La exaltación de lo moderno, entonces, se permitirá mediante una negación del vínculo histórico (“El Tiempo y el Espacio han muerto”) y una interpretación de la actualidad como momento de “celeridad omnipresente” (69). Pero si bien Marinetti insiste en que el transcurrir de la modernidad permanezca exento de cualquier interferencia del pasado, expresa con menos claridad qué depara el futuro hacia el que se avanza. Marinetti no visualiza la culminación de la modernidad. A menudo, su homenaje a la tecnología consiste de una retórica que venera la velocidad y la potencia. De este modo, Marinetti le rinde tributo a “la belleza de la velocidad” mediante la imagen de un “automóvil de carrera” que “parece correr sobre metralla” (69). Engrandece también “las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas”, “las locomotoras en su gran chiquero” y “el vuelo alto de los aeroplanos” (70). Huidobro manifestará un similar culto a lo moderno, aunque de forma menos radical. En particular, planteará su poética por medio de un discurso tecnológico-científico que equipare la creación lírica a un acto de invención. De esta forma, intentará hacer del verso (el género literario más antiguo) un arte digno de llamarse moderno.

Para abordar un análisis del creacionismo, entonces, resulta conveniente analizar las formulaciones de Huidobro a través del primer rasgo señalado por Geist: la obsesión

vanguardista por la destrucción del pasado. En los párrafos iniciales de su manifiesto, Huidobro recuenta el origen del nombre de su poética, acuñado por los asistentes de una conferencia en Buenos Aires en 1916: “Allí fue donde me bautizaron con el nombre de ‘creacionista’ por haber dicho en mi conferencia que la primera condición de un poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear” (260). Ahora bien, el tipo de creación que Huidobro concibe se distingue por carecer de precedentes; es un invento. Para empezar, el autor intenta desarraigar la poesía de la tradición comparando la escritura poética a la fabricación de una invención tecnológica. Según Huidobro, la humanidad “ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, que llena la tierra, los aires y los mares” y la poesía no tiene por qué ser definida como un fenómeno distinto a este conjunto de artefactos (260-261). En concreto, la analogía tecnológica es una estrategia retórica sobre la que se erige la teoría creacionista. Para Huidobro, la obra de arte se asemeja a un objeto mecánico: “Lo que ha sido realizado en la mecánica también ha sido realizado en la poesía” (261). Esta comparación se propone en virtud de que tanto poema como máquina se construyen a través de un proceso técnico y racional; una agrupación de partes que culmina en un objeto novedoso. De ahí que un asistente a la conferencia de Buenos Aires haya descrito el texto creacionista como un ensamblaje y al poeta como un inventor técnico (“una poesía inventada en todas sus piezas por poetas”) (260). Como recalca Huidobro, en el poema creacionista “cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo” (261). En una cita posterior, el poeta recurrirá a la metáfora de la pólvora para describir el “hecho nuevo”, la esperada culminación del ensamblaje: “(El salitre, el carbón y el azufre existían paralelamente desde el comienzo del mundo; faltaba un hombre superior, un inventor que, haciéndolos juntarse, creara la pólvora, la pólvora que puede hacer estallar nuestro cerebro como una nueva imagen)” (265). La metáfora delata que es imposible obrar sin recursos predeterminados; en el caso del

verso, un lenguaje por naturaleza inscrito en la colectividad. Por ende, la poesía creacionista no consistiría en la novedad absoluta, sino en la reconfiguración de elementos líricos ya ejercidos por otros autores. Es decir, para que una propuesta poética constituya un “hecho nuevo”, requerirá de un lenguaje que se emancipe de la tradición y a su vez la incorpore. En cuanto a lo primero, Huidobro propondrá un rompimiento con la estética realista del siglo XIX. El creacionismo aspirará a renovar la poesía depurándola de lenguaje mimético, materialismo, y toda preocupación de carácter extra-artístico. Esta rebelión será fundamentada sobre un legado romántico. Como lo resume Carmen Álvarez Lobato, el creacionismo se impulsará reproduciendo cuatro rasgos del Romanticismo: “la imaginación como bandera estética, la naturaleza como modelo de creación, el impulso por trascender la escisión y alcanzar el Absoluto” y “la rebeldía como actitud del poeta” (59). Cabe matizar, entonces, la postura de Huidobro hacia el pasado. Como el dadaísmo y el ultraísmo, el creacionismo rompe con una tradición específica: el realismo. Para hacerlo, sin embargo, apela a una tradición crítica, una antigua fuente de rebeldía: el Romanticismo.

El imperativo de renovación poética, entonces, se convierte en requisito a raíz de un concepto de “creación pura” semejante a la teoría de la imaginación propuesta por el Romanticismo (45). Según Álvarez Lobato, “el arte romántico no se basa en la reproducción sino en la inspiración: para el poeta romántico la realidad exterior no es digna de ser imitada” (45). Incluso en la escritura, las técnicas ejercidas por Huidobro para renovar el verso pueden ser consideradas reinterpretaciones de prácticas románticas. Álvarez Lobato ofrece como ejemplo esta cita de Shelley sobre la imaginación: “Ella señala entre las cosas relaciones nunca aprehendidas antes y perpetúa su aprehensión” (45). El manifiesto creacionista no está exento de frases análogas, como esta: “Inventar es hacer que cosas paralelas en el espacio se encuentren en

el tiempo, o viceversa, presentando así en su conjunto un hecho nuevo” (265). Como señalé en el párrafo anterior, la metáfora de la pólvora designa como vía hacia la creación la combinación nueva de elementos preexistentes. Como sugiere Huidobro, son los referentes lingüísticos que surgen de esta técnica los que constituyen la práctica creacionista: “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados” (262). La técnica en sí parece consistir en una calculada yuxtaposición novedosa. Huidobro provee ejemplos de estas “imágenes creadas” en su texto; entre ellas, “El pájaro anidado en el arco iris”, “La noche está de sombrero” y el “Horizonte cuadrado”. Cómo él las resume, estas imágenes “jamás serían dichas” sin el poeta y componen en conjunto “un fenómeno nuevo” (261). He aquí la misión poética entonces: renovar el lenguaje a partir de imágenes nunca antes expuestas y generadas a través de yuxtaposiciones nunca antes hechas. Ahora bien, a diferencia del discurso futurista y dadaísta, el creacionismo expresa cierto afán de perfeccionamiento y preocupación por el lector; a fin de cuentas, propone crear y no destruir. En “El creacionismo”, Huidobro supera la impugnación del pasado resumiendo así su poética: “una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver” (261). Por más onírico el tinte de los versos, las imágenes que los componen están calculadamente esbozadas. En efecto, Huidobro aconseja cautela con el experimentalismo y se presenta como un autor en absoluto control de las particularidades de su obra: “El azar es bueno cuando los dados marcan cinco ases o por lo menos cuatro reinas. Fuera de este caso, debe ser excluido. Nada de poemas tirados a la suerte” (267). En la práctica, la poesía de Huidobro encaja con más precisión en la definición de arte deshumanizado elaborada por Ortega que en cualquier otro discurso vanguardista. En concreto, el creacionismo propone la distorsión de lo humano —a punta de modificadores adjetivales que generen un efecto estético novedoso— como el rasgo principal del poema. El pasaje sobre el

“horizonte cuadrado” ilustra esta poética que resulta opuesta a toda aquella que busque acercarse al lector por medio del lenguaje popular: “Lo que es demasiado poético para ser creado se convierte en una creación si cambiamos su valor usual: porque si el horizonte era poético en sí...con el calificativo cuadrado se hace poesía en el arte” (264). Recalco cuatro fundamentos a partir de esta cita. Primero, la frase “demasiado poético” describe lenguaje que la cultura popular —la inmensa mayoría— ya considera poético. Segundo, estas frases han perdido su efecto novedoso o incluso rayan en el cliché. Tercero, la poesía es el espacio donde nuevas configuraciones ocurren y no donde la tradición es descartada por completo. El cuarto fundamento es que la poesía debe ser un arte de creación y no de comunicación.

Para profundizar sobre este cuarto fundamento, cuando Huidobro señala que las palabras poseen un “valor usual” que debe ser modificado, sugiere que el efecto estético es el requisito fundamental del lenguaje poético. Se ha de recordar que tanto la poética machadiana como la juanramoniana parten de la sentimentalidad, sea esta de arraigo colectivo o individual; en ambas poéticas, la poesía es expresión de alma. En su fundación romántica, el discurso creacionista ubica la esencia de la poesía en la imaginación (o el genio del autor), pero por contraste concibe de esta esencia como un juego; un efecto estético sin asociación divina o incluso personal. No sorprende que la crítica de Jiménez y Machado hacia el verso cerebral y técnico —“sin alma”— de la generación del 27 pueda también describir al creacionismo. En *The Theory of the Avant-Garde*, Renato Poggioli se referirá a la superación de la sentimentalidad en la poesía vanguardista a través del concepto de “tecnicismo”, el cual define así: “‘Technicism’ means that the technical genius invades spiritual realms where technique has no raisons d’être” (138). El propósito de comunicar el hondo sentimiento es reemplazado por el de transmitir el concepto estético. Por consiguiente, el lector no empatiza con la sentimentalidad del autor; más bien, se

maravilla ante las imágenes que él o ella evoca. La protesta ante esta poesía despojada de su esencia sentimental es descrita por Poggioli a través de una oposición entre lo humano y lo mecánico: “It is not against the technical or the machine that the spirit justly revolts; it is against this reduction of nonmaterial values to the brute categories of the mechanical and technical” (138). Para Machado y Jiménez, la poesía sin sentimentalidad es poesía sin humanidad. Por su parte, Huidobro empleará la palabra “espíritu” no como sinónimo de “alma”, sino de “método”. De nuevo, el poema consistirá en la agrupación de piezas guiada por un procedimiento previamente determinado. De este modo, Huidobro advierte que si los componentes del texto “no están unidos por un mismo espíritu, el resultado será una obra impura con un aspecto amorfo que sólo revela una fantasía sin ley” (265-266). Dicho “espíritu”, entonces, resulta ser un principio organizativo que debe ser visible en la cohesión de la versión final.

Los dos postulados restantes de Geist, la negación del lenguaje objetivista y el deseo de crear una realidad autónoma en la poesía, no pueden excluirse mutuamente. Según la teoría creacionista, el poema culminado constituye una realidad propia al provenir de una escritura subjetiva y no mimética. Huidobro lo resume así: El poema creacionista “es algo que no puede existir en otra parte que en la cabeza del poeta; no es bello porque recuerde algo, no es bello porque evoque cosas que se han visto y que eran bellas, ni porque describa cosas bellas que tenemos la posibilidad de ver” (261). Ahora, suspender la función objetiva del lenguaje implica modificaciones semánticas; el significado que facilita la comunicación dentro de una comunidad de interlocutores es sustituido por otro en la poesía. El principal recurso es lo que Torrente Ballester denomina “la yuxtaposición de elementos no acostumbrados” (92). Para retornar a un ejemplo huidobriano, los sustantivos “pájaro” y “arco iris” evocan imágenes concretas, pero la imposibilidad de que un pájaro —la materia— yazca anidado en un arco iris —lo inmaterial—

nos remite a una exégesis simbólica; a la búsqueda de la solución extra-literal. El concepto que nace de esta interpretación es el efecto estético. En conjunto, estos efectos configuran aquella realidad autónoma —subjetiva— que “no puede concebirse en otra parte que en libro” (261).

Ahora bien, el concepto de “realidad autónoma” supone un binario entre objetividad (o realidad exterior) y subjetividad (realidad interior), el cual resulta del hecho de que Huidobro no le asigne al arte ramificación ética alguna que vincule al sujeto con el ámbito social¹⁸. La relación con el arte, tal como la concibe Huidobro, culmina con la imagen de un lector maravillado. A su vez, la ausencia de una teorización ética puede ser explicada por el elitismo que Ortega y Gasset percibe en el arte nuevo. Según Greg Dawes, este elitismo —o “confianza grandilocuente”— resulta del mismo ímpetu modernizador en el que se origina la rebelión anti-burguesa de Huidobro (67). En concreto, negar el arte burgués equivale a negar el alcance masivo del arte. Por otra parte, podría afirmarse que negar lo consumible y popular es también alienar a los estratos no burgueses que pueden acceder a dicho arte. Rastros de este elitismo pueden hallarse en el ensayo titulado “Yo” (1914). En este texto, el poeta expresa el deseo de que su obra permanezca alejada “de las multitudes y del vientre de la sana burguesía” (28). Por el contrario, responde con satisfacción ante la “gran incompreensión” de su obra y admite anhelar “el aplauso de unos cuantos, de esos exquisitos, de esos refinados y quintaesenciados cuyo espíritu alcanza hasta las mayores sutilezas” (29). Mientras tanto, en “El arte del sugerimiento” (1914) Huidobro aludirá a la recompensa que le espera al lector ideal, a cuyo “intelecto” se le

¹⁸ Cabría señalar que la oposición entre objetividad y subjetividad con referencia al creacionismo resulta paradójica. Para Huidobro, se pretende hacer del poema un objeto que únicamente exista en el lenguaje y, por ende, sea objetivo. Por otra parte, la misma autonomía del poema exige suspender la función social del texto y la posibilidad de transmitir un contenido de carácter ético. Evidentemente, esta noción objetiva del poema supone un modo analítico y distanciado de lectura.

depara “el placer de la reconstitución” del texto, pero ningún mensaje concreto; en conclusión, la intrascendencia señalada por Ortega y Gasset en “La deshumanización del arte”.

Si la poesía es un juego de reconstitución textual, sin embargo, describir su contenido como una “realidad autónoma” resulta hiperbólico. El mismo Huidobro indica que aunque su poesía no sea imitativa, sí “se convierte en realidad” (269). En concreto, el concepto de realidad autónoma es planteado como un rasgo lírico específico logrado a partir de una poética anti-mimética; no es un rasgo propio de todo poema. El anti-realismo —requisito para representar una realidad autónoma en la práctica— se justifica a su vez por un renovado concepto de imitación que exige la negación del lenguaje objetivista. De acuerdo al creacionismo, el artista imita la facultad creadora de la naturaleza y no su apariencia: “La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas que constituyen su esencia y que les confiere la independencia propia de todo lo que es” (265). En palabras sencillas, Huidobro invita a “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, pero no a reproducir el árbol (264). Ahora bien, formular con exactitud el método creativo de la naturaleza resulta complejo y “el creacionismo” no ofrece respuestas al respecto. Por su parte, Greg Dawes interpreta el argot científico del discurso creacionista como una estrategia retórica de prestigio: “Huidobro emplea conceptos científicos o nociones que parecen unir el arte a las ciencias para darle más legitimidad a su proyecto artístico” (79). En efecto, Renato Poggioli plantea el concepto de “cientificismo” —en suma al de “tecnicismo”— para describir el uso “puramente alegórico y emblemático” de la ciencia en el discurso vanguardista (139). El científicismo se refiere menos al conocimiento científico que a ciertas actitudes en torno a la ciencia. Poggioli resalta la existencia de una de estas actitudes —la noción de que la máquina posee un valor intrínseco independiente de las funciones que ejecuta— en el arte vanguardista: “the modern man or artist

sometimes seem to consider the machine not only as a source of energy but also the fount of life, an end rather than a means, and thus treats the machine itself as more valuable than anything it produces” (138). En la teoría creacionista, la idealización del invento es notable en la búsqueda del “hecho nuevo”, el poema que una vez construido resulta ser una creación sin precedentes. Cuando Huidobro promete un poema de “realidad cósmica con atmósfera propia”, sin embargo, en realidad promete una visión similar a la juanramoniana; la libertad artística de una sensibilidad sin restricciones (269). Si comparar la creación poética al crecimiento de un organismo y el poeta a un Dios suena grandilocuente, se debe recordar que la metáfora no es nada arbitraria; más bien, permite desarrollar una poética anti-realista haciendo uso irónico del lenguaje realista.

“Arte poética” —publicado en *El espejo de agua* (1916)— sintetizará la teoría creacionista en un poema breve. Los dos versos iniciales reiteran la concepción de la lectura como una reconstitución textual: “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas” (42). Si bien el poeta es el forjador de la llave (y hay una única llave), el lector es quien resulta capaz de ingresar a diversos espacios con un solo instrumento. Asimismo, el lenguaje polisémico también puede provocar una pluralidad de interpretaciones entre lectores; cada uno abrirá una puerta semántica respectiva. Ahora bien, la experiencia del lector no estará circunscrita a un desciframiento, sino también a una emoción. El yo lírico hará referencia a la emoción estética en los siguientes tres versos: “Una hoja cae; algo pasa volando; / Cuanto miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente queda temblando” (42). El poeta promete la creación nata, pero además visualiza al lector “temblando”. Este gerundio nos remite a otra deuda romántica del creacionismo. Según Huidobro, los textos creacionistas “proporcionan a cada momento el verdadero sublime” (261). Este sublime es un concepto reformulado; no es el “provocativo y

grandioso” del Romanticismo, sino un “sublime de bolsillo” (261). Álvarez Lobato describe este sublime carente de exorbitancia y asombro como “una inversión del pensamiento trágico que provoca un descenso de lo sublime y la consiguiente aprehensión por parte del poeta” (59). En cierto sentido, el creacionismo deprecia lo sublime al desarraigarlo de su origen en la naturaleza y atribuirle a la poesía una capacidad análoga de evocación. La poética constituiría así una inversión de la noción kantiana de lo sublime, puesto que sería una experiencia del lenguaje y no de un objeto natural la que ahora inspiraría el sobrecogimiento del lector.

La segunda estrofa interpone una referencia a la técnica que refleja no sólo una aspiración de coherencia entre teoría poética y escritura, sino una preferencia por la concisión necesaria para reavivar el lenguaje: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata” (42). Más que una afinidad con el resto de las corrientes vanguardistas, este consejo delata la preocupación de desarrollar un estilo con cierta longevidad, libre tanto de lo “anecdótico” como de lo “descriptivo” (264). Este afán es visible en el dogmatismo estético que diversos pasajes en prosa del manifiesto —así como la exhortación en estos dos versos— expresan. Como afirma Dawes, “Huidobro nunca abandona su estética vanguardista reforzada por las teorías de Apollinaire y Tzara”, a pesar de que el mismo Tzara vire hacia “una poesía conversacional” en búsqueda de “un público lector amplio” (75). Sin duda, Huidobro proyecta una voz didáctica de raigambre esteticista. Con la poca complementariedad entre la fidelidad estilística de Huidobro y las exigencias de una poesía comprometida, es predecible que el autor haya desvinculado la política del verso con la misma rigidez con la que separa la naturaleza del arte. “El arte es una cosa y la naturaleza es otra; amo mucho el arte y mucho la naturaleza”, anuncia Huidobro en sus conferencias. Añade, sin embargo, que si “aceptáis las representaciones que un hombre hace de la naturaleza, eso prueba que no amáis ni la naturaleza ni el arte” (264).

Si bien Huidobro parece referirse a la naturaleza orgánica, su énfasis desaprobatorio hacia lo descriptivo y anecdótico abarca una gama más amplia de objetos de representación. El poeta sugiere que de la poesía deben permanecer excluidos tanto el mundo objetivo como las vivencias que en él acontecen. Ya que estos dos requisitos supondrían un sujeto lírico sin historia o identidad, el remanente (un yo menos entorno y experiencia propia) surgiría como hablante. Si la génesis del poema es la vivencia sentimental (como señalaría Antonio Machado), sin embargo, el método creacionista exigiría depurar el poema de cualquier vestigio de experiencia real. En efecto, ejercer una poética de creación —forjar el objeto nuevo— requeriría depender de la imaginación al desprenderse el poeta de la más accesible fuente temática: la vida.

A través de una metáfora corporal, la tercera estrofa desarrolla una oposición entre el ingenio y la técnica; la concepción de la idea original y su ejecución. El verso inicial introduce lo que a todas luces es una descripción histórica: “Estamos en el ciclo de los nervios” (42). Este verso quizás evoque la angustia e incertidumbre experimentados en 1916 —año de publicación de “Arte poética”— a causa de la Primera Guerra Mundial, pero es posible que también encierre una referencia al cerebro humano. Los versos 12 y 13 parecerán corroborar esta afirmación: “El vigor verdadero / Reside en la cabeza” (42). El énfasis sobre partes anatómicas asociadas a la inteligencia contrasta con la mención del “músculo”. Connotativo de fuerza, el músculo en “Arte poética” es anacrónico e inservible: “El músculo cuelga, / Como recuerdo, en los museos” (42). La fortaleza cerebral que Huidobro sobrepone a la física parece representar la capacidad de imaginar mundos ficticios; en concreto, de evocar la génesis conceptual del texto. Según esta lectura, el músculo simbolizaría una labor poética desprovista de ingenio; posiblemente, el trabajo llanamente imitativo.

“Arte poética” concluirá con tres estrofas breves que resaltan un aspecto de lo contrario sutil del discurso creacionista: su audiencia. La primera estrofa encapsula la crítica creacionista hacia el primordial estilo enemigo: la “poesía hecha *alrededor de*” (260). Los versos 14 y 15 (“Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / Hacedla florecer en el poema”) harán hincapié en el imperativo de invención (“la cosa creada”) y el desdén hacia una poesía realista (“la cosa cantada”) (260). En particular, una exclamación de Huidobro demostrará su concepción del autor: “El poeta es un pequeño Dios” (42). Christopher Travis nos invitará a reparar en el significado de esta cita en su artículo “La rosa de Huidobro: La dialéctica ambiental del creacionismo”. Según el crítico, “el poeta reclama su lugar como *un creador* y no *el Creador*” (127). Como versión modesta de Dios, entonces, el poeta se define como una entidad capaz de concebir un objeto nuevo y otorgarle una existencia autónoma u objetiva en el mundo.

Salvo por escasos homenajes a los héroes de la República, la poesía de Huidobro no suele reflejar sus largos años de actividad política. Sin duda, es necesario matizar la aparente ausencia de un vínculo entre el creacionismo y los valores políticos de su fundador. La aclaración es particularmente apropiada al tratarse de un poeta cuya actitud hacia las masas resulta contradictoria. Para empezar, el mismo Huidobro encarna una contradicción al adoptar una postura antagónica ante el estrato social del cual proviene, la burguesía. Huidobro denuncia la injusticia infringida contra el pueblo a la vez que repudia su ignorancia. En concreto, la adhesión del poeta al comunismo puede explicarse por una premisa de fondo: Huidobro integra el compromiso marxista como si fuese un componente requerido por su proyecto de auto-realización artística. Esta premisa conduce a dos factores adicionales. Primero, Huidobro se acopla al marxismo debido a una presión social experimentada en su círculo literario francés: “Indudablemente, su radicalización se dio por sus lecturas pero, sobre todo, por el impacto de sus

amigos y por figuras que admiraba” (Dawes, 86). El segundo —y más complejo— factor es que Huidobro interpreta el marxismo más como una posibilidad de modernización inmediata que de revolución proletaria. Dawes observa que el pensamiento político de Huidobro hasta 1930 —el año de su adhesión al marxismo— refleja influencias anarquistas más compatibles con su individualismo poético. Mientras más anécdotas biográficas menciona Dawes, más parece que este individualismo proviene de la identidad artística del autor y no de sus lecturas. Según este comentario de Volodia Teitelboim¹⁹ incluso la presencia de Huidobro en las actividades partidarias sugería un carácter antitético a la militancia: “A veces pensé que concebía el Partido Comunista como una especie de sociedad secreta, en el cual reencarnaba un Cagliostro moderno. Su concepción era de una liberalidad notoriamente reñida con la definición estatutaria clásica, que tenía por elementos básicos compartir el programa, trabajar con una célula y observar su disciplina” (186). Fuera cual fuera el origen de su radicalismo, el marxismo de Huidobro parece estar subordinado a una identidad pública de origen romántico. Como afirma Dawes: “El poeta viene a ser el iluminado que señala el camino revolucionario” (87). El poeta pretende ser agente de modernización y esta función social es ameritada por su sensibilidad. Para ser un profeta de la modernidad, sin embargo, el poeta necesita ubicarse a la vanguardia de ella. Si bien Huidobro aísla poética de política, se preocupa por ejercer formas modernas de cada una. Por un lado, se lleva a cabo la renovación poética; por otro, el marxismo ofrece “un lugar para el poeta en la sociedad moderna” (86). No sería inapropiado concluir con un dato anecdótico referido por Dawes. La ruptura definitiva entre Teitelboim y Huidobro parece haber ocurrido cuando este “se hizo pasar por franquista y escribió una denuncia de *España en el corazón* de Neruda” (87-88). La anécdota sugiere un carácter propenso a extravagancias, pero a su vez demuestra que la

¹⁹ Antiguo Secretario General del Partido Comunista de Chile y autor de *Neruda* (1984), importante biografía de del poeta.

militancia política era para Huidobro menos prioritaria que la preservación de su marca poética y un mito personal que, entre otras cosas, exigía una postura revolucionaria. Dawes reitera que el compromiso huidobriano estaba en realidad pactado con el “propio estatus” del autor “como poeta chileno, latinoamericano y universal”; es decir, con el deseo de distinguirse dentro de un competitivo círculo de emblemáticos poetas hispanoamericanos (88).

2.3 Pablo Neruda: La impureza, poética materialista y experiencial

Cada corpus poético refleja los vaivenes del periodo histórico que la trayectoria artística de su autor abarca. Si la historia de la poesía pudiese definirse como un conjunto de decisiones estilísticas, bastaría teorizar sobre el propósito ejercido por cada poeta para comprenderla. Por otra parte, una investigación de carácter histórico implicaría teorizar no sólo sobre el propósito de la obra sino sobre las condiciones que le dan origen. Aun si se examinara el poema sólo recurriendo a la biografía del poeta, se devendría en un análisis que incorporara datos históricos; por ejemplo, los apegos literarios, las circunstancias de vida, las afiliaciones políticas o el círculo social del autor. La interrogante del origen histórico de la obra —por qué es que esta obra cobra una determinada forma y surge en una determinada época— es la que exige profundizar sobre condicionantes sociales como los mencionados. En lo que respecta la tradición poética latinoamericana durante el siglo XX, Pablo Neruda constituiría un ejemplo preciso de la variabilidad del estilo frente a la influencia histórica. La evolución de Neruda es notable en la transición que realiza entre la tradición esteticista (el surrealismo, el hermetismo y la metafísica) y la realista (la militancia, la historia colonial y el coloquialismo). Neruda abandona su legado vanguardista; el mismo conjunto de técnicas expresivas que Huidobro ejerce contra toda crítica, Paz justifica con rigor teórico y aun el Vallejo más politizado integra a sus textos anti-fascistas.

Al hacerlo, Neruda se desplaza hacia una poética realista y materialista fundamental al desarrollo del compromiso social a mediados de siglo: la impureza poética.

De los más de cuarenta poemarios publicados por Neruda, la obra vanguardista abarca únicamente tres: *Tentativa del hombre infinito* (1926), *El hondero entusiasta* (1933) y *Residencia en la tierra* (1935). Greg Dawes indica que cierto segmento de la crítica glorifica a Neruda como un poeta profético —en esencia neorromántico— a pesar de que su corpus poético sea mayoritariamente realista: “Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santi exaltan el aspecto profético en la obra nerudiana no como fenómeno sociohistórico ni tampoco como fenómeno intertextual, sino como conciencia profunda e individual del vate” (97). Si bien *Residencia en la tierra* constituye un hito del canon hispano, Dawes sugiere que los rasgos neorrománticos expuestos en la colección no representan al yo poético que definirá el grueso de la obra nerudiana desde 1935 en adelante. Dichos rasgos —con los que se ha trazado la imagen neorromántica de Neruda— son detallados por Dawes: “las referencias a lo profético, [a] la exaltación de la juventud, al retrato del artista como héroe o víctima, a la insistencia en las aventuras espirituales, la dicotomía entre la bohemia y la burocracia, y sus críticas al Estado como tal” (96). Según el crítico, el individualismo del Neruda anterior a la Guerra Civil se explica por una adhesión anarquista que manifiesta entre 1922 y 1935. Una vez que el proletariado chileno lo sustituya por el marxismo alrededor de 1922, el anarquismo se desplazará al “*ámbito cultural*” y se convertirá en “*fundamento ideológico de la vanguardia*” (98). Entre los textos que Dawes consulta para proponer un vínculo entre el anarquismo de Neruda y su vanguardia de preguerra, se encuentran los artículos periodísticos de *Claridad*, la correspondencia con Héctor Eandi y memorias en las que se comentan lecturas de Kropotkin y Bakunin. Acerca del yo poético que gobierna esta etapa, Dawes afirma: “En determinados

momentos se muestra aristocrático (en sus gustos literarios), antiestadista, neorromántico, emplea un lenguaje rebuscado (inaccesible), se considera profético, aboga por la libertad y percibe la poesía como arma para cambiar la sociedad” (105). Esta descripción implica que el sujeto lírico de *Residencia en la tierra* resulta hermético pero no apolítico. Contestatario en virtud de su raíz romántica, es rebelde desde su individualidad y no desde una identidad colectiva. Adicionalmente, Alain Sicard describirá la tonalidad emocional de *Residencia en la tierra* como una angustia evocada por la contemplación de un entorno en decadencia: “En las *Residencias* no hay casi poemas que no muestren de una manera u otra un constante desastre temporal, ni casi poemas que no trasmitan la angustia consiguiente” (100). Dawes recurre a un análisis biográfico para explicar esta dimensión del poemario. En sus cartas a Héctor Eandi durante sus años de cónsul en el Sudeste Asiático, Neruda le relata al autor argentino los sufrimientos e infortunios que padece: “Neruda se siente rodeado del caos social que percibe en gran parte por su propia enajenación debido a la lengua (el inglés que es *lingua franca* del imperio en Asia), sus precarias y aburridas condiciones de trabajo (muchas veces tiene que aguantar meses antes de que le paguen), y su desvinculación, en general, de las culturas oriundas” (120). Según se sugiere, entonces, la alienación cultural de Neruda durante su estadía se fundirá en su visión neorromántica; y junto a las penurias laborales, la escasez económica y un entorno de dominio colonial, le brindará “la materia prima de *Residencias*” (121).

Aunque sus ocho años en el Sudeste Asiático constituyan un período de crisis, también impulsan al poeta a resolver su disyuntiva. Dicha resolución cobra una dimensión política y una poética. La inclinación realista se hará visible ya desde 1929, cuando las cartas a Eandi empiezan a expresar tanto simpatía por la población colonizada como desdén hacia “los letrados que ejercen o defienden otro arte por el arte” (125). A su vez, Neruda demostrará cierta “confusión

antitética” en torno a su identidad literaria; no podrá reconciliar la solemnidad del poeta neorromántico con la banalidad de un arte reducida al juego. En efecto, otra carta de 1929 reúne críticas a una poesía dedicada “al ejercicio intelectual” con la aseveración de que el poeta — “un ser místico”— aspire a “penetrar la vida y hacerla profética” (947). Es también posible que esta postura neorromántica haya pervivido en Neruda al adjudicarle una función social: la profética. Ahora, si bien el anarquismo le permite a Neruda alinearse con los intereses políticos del proletariado, el rol de profeta —vestigio del Romanticismo del siglo XIX— le adscribe una inteligencia superior a la del pueblo y así lo diferencia de este. Al nacer de una sensibilidad privilegiada, el mensaje divino no merece alteración alguna; el lector lo asimila si es capaz. Más que justificada, la marginalización neorromántica resulta un elogio en sí misma. Ya para 1933, este yo poético en crisis estará aproximándose a su final. En una carta del mismo año, Neruda hará referencia a la polarización ideológica de Chile; según sus amistades, el comunismo y el anti-comunismo predominan sobre todas las demás opciones políticas. Si bien Neruda admite que el anarquismo ha sido opacado por el marxismo —y que ya “no formula una opción viable para la sociedad”—, todavía rehúsa a comprometerse de forma decidida (125). La partida de Asia y el traslado a España en 1935 supondrán la ruptura con el yo neorromántico y el inicio de aquel realismo particular a la poesía nerudiana. Ahora bien, no resulta nada preciso resumir 36 años de bibliografía poética (la publicada entre 1935 y 1973) bajo un único término carente de matices. Para abordar el polifacético realismo de Neruda, entonces, me limitaré al manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” (1935) y al poemario *España en el corazón* (1937). El breve artículo expone lo más cercano a una teoría poética que Neruda haya publicado. Por otra parte, *España en el corazón* demuestra no sólo el concepto de impureza defendido por el autor sino también un aspecto latente del manifiesto: el compromiso político.

Una vez situado en Madrid, Neruda fundará la revista *Caballo Verde para la Poesía*. El primer número, el cual incluirá “Sobre una poesía sin pureza”, se imprimirá el 1 de octubre de 1935. La publicación es un notorio episodio de la polémica entre Neruda y Juan Ramón Jiménez, dos paladines de las tradiciones líricas tratadas en esta disertación. Ante todo, la pureza juanramoniana es la libertad artística ejercida en rechazo de cualquier imposición extra-literaria (especialmente política). Por otra parte, restringe esta libertad a través de sus propias exigencias; en particular, una temática sentimental exenta de referencias a la realidad (sea cotidiana, personal, nacional o de cualquier índole) y cuya expresión irradia idealismo. Las imágenes juanramonianas no son sólo tradicionales, sino líricas. Así lo explica Blas Matamoro: “Para Juan Ramón, la pureza de la poesía se vinculaba con los elementos que se suponen poéticos en sí mismos y que aseguran que un texto sea igualmente poético: la luz pura, el cielo despejado, la nieve limpia de huellas, el agua clara, el amor eterno, la rosa recién abierta” (Matamoro). En resumen, la propuesta de Neruda apelará al realismo para reintegrar la realidad a la poesía y subvertir el idealismo. En principio, hacer del verso un instrumento político no es el objetivo central. Lo es exaltar la dimensión material de la realidad por encima de la metafísica. Dentro de este enfoque telúrico cabrán las facetas menos nobles de la realidad; entre ellas, la política.

La reconciliación entre el sujeto neorromántico y su entorno es visible desde la primera oración del manifiesto: “Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso” (381). Neruda no convoca ni a la invención del objeto novedoso ni al sondeo de la interioridad; ni siquiera a la reflexión abstracta. La actividad que sirve de preludio a la escritura es la contemplación de lo material. Asimismo, la visión del poeta semeja una lupa que hace un acercamiento sobre objetos específicos: “ruedas”, “sacos de carbonerías”, “barriles”, “cestas”, “mangos” y “asas” de herramientas (381). Esto no significa

que el realismo nerudiano se limite a la descripción objetiva. También supone una proyección de sentimentalidad; por ejemplo, en aquellas ruedas que “han recorrido largas, polvorientas distancias” y lo han hecho “soportando grandes cargas” (381). Ahora bien, el propósito de atribuirles emoción a objetos materiales es expresar su relación con lo humano. Cuando Neruda afirma que de lo inanimado “se desprende el contacto con el hombre y de la tierra”, reduce estos objetos a una sinécdoque de la historia (381). El enfoque esencial es la temporalidad del objeto —ya que se poetiza el uso recurrente de aquel— y no su identidad metafísica. De esta forma, el poema es protagonizado por una realidad inseparable del yo y el poeta queda “liberado de la contradicción por la que la conciencia poética se opone a lo real” (Sicard, 572). En efecto, la oposición al individualismo neorromántico es visible en la referencia al “torturado poeta lírico” (381). El enfoque objetivista supone “una lección” para este al negar su ensimismamiento y redirigir su mirada al exterior (381). La interioridad —sea juego lingüístico, representación surrealista o sentimiento concebido a raíz de la misma escritura— ya no habrá de expresarse en ausencia de lo real.

Adicionalmente, el sujeto neorromántico no es sólo criticado por desdeñar el realismo, sino también por su elitismo. Los objetos señalados en la oración inicial connotan oficios de exigencia física y característicos del proletariado: La agricultura, la minería, la carpintería y el comercio minorista. En conjunto, constituyen una esfera social de la cual el poeta neorromántico se exime en virtud de su procedencia burguesa. Neruda sugiere que este desconocimiento de la experiencia proletaria limita la comprensión de la realidad (y por ende la profundidad de la visión poética). Cabría resaltar que el manifiesto no es propagandístico. La disposición política permanece latente porque se reivindica el realismo y no el proletariado. En efecto, este último es parte de un objeto de recuperación más amplio: la impureza del mundo material, lo *no* poético.

Para hacer materia lírica de lo impuro, Neruda poetiza la historia de objetos materiales; busca lo poético en el “gasto” que presentan (381). De ahí deriva la “atmósfera a menudo trágica y siempre patética” que constituye la sentimentalidad transmitida al lector (381). Más aún, si se le puede atribuir un impacto a esta poética, sería despertar cierta “atracción nada despreciable hacia la realidad del mundo” (381). Ahora bien, Neruda destaca el sector proletario por ser locus del drama humano. Es el ámbito donde transcurre el “uso y desuso de los materiales”; la misma temporalidad que rige la vida humana (381).

Una de las aproximaciones más líricas al concepto de impureza se da cuando Neruda lo presenta con las siguientes palabras: “atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo” (381). En efecto, la impureza no es sólo historia irradiada por objetos o un aura evocada por rastros de uso. Es una invención poética de por sí inexistente; una percepción lírica de los objetos materiales. Ahora bien, cuando Neruda sostiene que la poesía debe semejar dichos objetos y mostrarse “gastada”, insinúa que esta posee los rasgos de objeto con uso. Por ende, leer poesía equivaldría a usar poesía, un acto que obedece a fines pragmáticos. Es esta metáfora que hace del poema una herramienta la que sugiere la democratización del arte poético. Leer verso ya no exige mayor sofisticación que la requerida por un objeto cotidiano. Por extensión de la metáfora, el poeta produciría estos objetos usables —poemas— de forma manual (esto en contraste con el concepto mecánico de creación propuesto por el creacionismo). Dicho de otro modo, ser artista significaría ser obrero. Sicard corrobora la comparación: “La escritura no sólo pretende definirse como un trabajo, sino que, además, pretende que nada distinga su trabajo del obrero o del artesano” (610). Y si la lectura equivale al consumo del poema, su uso correspondería a la finalidad que desempeña. Si bien esta finalidad no es detallada en el manifiesto, resulta lógico que la revolución marxista sea una adición justa a esta poética. Para

empezar, la impureza se fundamenta en la realidad material; la subjetividad procede de ella. Como se ha señalado, la retórica del manifiesto nerudiano exalta la labor física y desdeña a los que la evaden; es decir, Neruda opone vitalidad proletaria frente a indolencia burguesa. Por último, este realismo no puede existir sin un propósito trascendente, pues de otro modo la referencia a la realidad resulta obsoleta. En referencia a esto, podría decirse que Neruda transmite una ética que remite al lector a la realidad material, si bien por ahora no exclusivamente a sus aspectos políticos.

Al concebir una poesía que sea “instrumento tocado sin descanso”, Neruda propone un arte poético destinado al consumo continuo, posible sólo a través de la circulación masiva (382). Esta metáfora expone la contraparte de la lírica pura. Si el poema impuro es un instrumento, el puro carece de utilidad; si las multitudes pueden acceder al impuro, el puro sería minoritario. En la quinta oración del manifiesto, Neruda afirma que la poesía debe reflejar “sudor”, “humo”, “orina” y “ácido” (381). A través de este lenguaje, se propone una analogía central a la poética nerudiana. Por un lado, la suciedad alude a aquella materialidad de índole temporal que exige reivindicación al haber sido desdeñada por la tradición moderna. Por otro, lo inmaculado representa el idealismo atemporal característico de la subjetividad neorromántica. Los fenómenos industriales, metalúrgicos y fisiológicos mencionados en la última cita son contrapuntos físicos de la tendencia abstracta —llámese espiritual o conceptual— de la pureza juanramoniana y del esteticismo del veintisiete. Ya en la sexta oración, la impureza rebasará los parámetros de lo material e incluirá lo abstracto. Reunirá lo cotidiano (“traje”), lo biológico (“un cuerpo con manchas de nutrición”), lo económico (“impuestos”), lo ideológico (“creencias políticas”), lo inmoral (“actitudes vergonzosas”) y una gama de enunciaciones en principio anti-poéticas (“declaraciones...de odio”, “negaciones”, “dudas”) (381-382). A estas alturas del

manifiesto, la poética puede ya considerarse realista. Es un estilo que yuxtapone no sólo materialismo e idealismo (vocablos como “sueños” y “profecías” subrayan la insistencia neorromántica), sino también lo poético y lo no-poético (381). Este anhelo de abordar la realidad sin exclusión alguna explica la exaltación de “los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído” (382). El estado poético acontece a través del contacto empírico con la realidad; los sentidos — no la mente— son las puertas al arte. Es lógico, entonces, que esta poesía opte por no “excluir deliberadamente nada” ni “aceptar deliberadamente nada” (382). Por un lado, pretende abarcarlo; no excluye. Por otro, no se restringe ni a una faceta específica de la realidad ni a una ideología; no acepta. La impureza se anuncia como una poesía abierta a toda experiencia²⁰.

La penúltima oración incluirá una referencia explícita a la polémica de tradiciones. Neruda exigirá la recuperación de “la melancolía” y del “gastado sentimentalismo”, ambos “perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada” (382). Neruda rescata una sensibilidad en riesgo cuya validez todavía pervive. Al afirmar que dicha sensibilidad ha sido olvidada injustificadamente, califica de innecesaria la renovación expresiva de la vanguardia. La defensa de la sentimentalidad, entonces, puede incluirse en el conjunto²¹ de rasgos que ubican a Neruda en la misma línea teórica que Machado. Cabe recalcar que toda defensa exige un agravio. La inculpación —imprescindible a todas las poéticas expuestas hasta ahora — es demostrada en la mención del “frenético libresco” (382). Este término degrada la sensibilidad contraria, aquella

²⁰ Neruda no formula la poética impura en términos del todo disímiles a los de Paz. Para empezar, Paz no excluye que la experiencia poética —aquello que irá a transformarse en poema— ocurra a través de una vivencia real. Concuera de forma implícita con Neruda, para quien la poesía empieza en un íntimo contacto con la realidad: “la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor” (382). Para ambos, sin embargo, el poema es un producto (el “producto poesía”); un derivado cuyo material constituyente sería la experiencia y el lenguaje (382). Sí que discrepan en relación a la construcción textual. Neruda le sustrae énfasis a la apertura expresiva característica de Paz; si se aleja en exceso del objeto representado, compromete la referencia a la realidad. Para Paz, el lenguaje abierto —la disolución de la realidad en el poema— es el objetivo.

²¹ A este se le tendría que añadir la reivindicación de lo popular —con Neruda, del ámbito proletario y natural en el que su niñez transcurre—, la reconciliación del sujeto con la sociedad, lo material en unísono con lo temporal y por supuesto un lenguaje figurativo.

que juzga caduca a la sentimentalidad y exige renovación sin fundamento. El adjetivo “frenético” indica una exaltación de nivel delirante; permite comparar el ímpetu vanguardista a una obsesión irracional. Por último, el sustantivo “libresco” delata una crítica velada al poeta esteticista, tan sumergido en su subjetividad que acaba por ignorar la realidad (y por consiguiente, la tradición poética derivada de ella). En efecto, la impureza recupera la tradición realista refutando la negación que la vanguardia ejerce. Según el manifiesto, la sencillez lírica de imágenes como “la luz de la luna” expresa “lo poético elemental e imprescindible” (382). En el plano expresivo, entonces, poesía es fe en la imagen arquetípica y popular que a lo largo de los siglos nunca pierde su valor poético. En el plano temático, poesía es fe en la vivencia humana; todo lo pueda experimentarse en realidad.

Quizás sólo un poeta versado en técnicas vanguardistas negaría a la vanguardia ironizando sobre el lenguaje que él mismo intenta revindicar. “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”, puntualiza Neruda en esta advertencia estilística (382). Rechazar el lenguaje popular (el “mal gusto”) culmina en un auto-sabotaje artístico; una caída. La razón por la cual evadir la tradición supone un fracaso, sin embargo, yace en el ambiguo símbolo del hielo. Este puede estar aludiendo al hermetismo comparando un texto impenetrable a una superficie dura. También puede sugerir frialdad; un lenguaje sin intimismo que se distancie del lector. Por último, al ser agua en estado sólido, el hielo representaría una poesía desprovista de la vitalidad que por naturaleza le correspondería; en resumen, un arte cuya desconexión de lo material le impide transmitir deseo alguno de penetrar en la “profundidad de las cosas” (382).

Si bien Neruda se inscribió en el Partido Comunista de Chile en 1943, en *Confieso que he vivido* relata haberse identificado con el marxismo desde la Guerra Civil: “creo haberme definido ante mí mismo como comunista durante la guerra de España” (141). Sobra decir que este

acontecimiento concientiza a Neruda y provoca su transición definitiva al marxismo y al realismo. Con la publicación de *España en el corazón* en 1937, se iniciará el período de realismo crítico —o bien compromiso social— que predominará hasta 1954. El poemario constituye la ruptura con el vanguardismo de la obra que lo precede, *Residencia en la tierra* (1933). Entretanto, el poema “Explico algunas cosas” es un reconocimiento público de la transformación del sujeto poético y una justificación de la impureza poética. En efecto, la estrofa inicial incluye tres preguntas retóricas en las que el sujeto admite su transformación y supone la sorpresa de su audiencia. En resumidas cuentas, Neruda ha optado por la tradición contraria y la severidad del cambio exige justificación:

Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas?
¿Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?
Os voy a contar todo lo que me pasa. (369)

Cada pregunta expone una crítica al esteticismo a través de una metáfora visual. Las “lilas” sugieren función ornamental, delicadeza e impecabilidad; contrastan con el pragmatismo, el desgaste y la suciedad de la poética impura. La segunda pregunta encierra una crítica al tópico metafísico. Esta rama filosófica concierne el análisis de los rasgos no empíricos de la realidad; en conjunto, constituirían el estrato más profundo de esta. Al ubicar la verdad esencial de la realidad en ese estrato, la metafísica relega lo material a un plano secundario; más aún, lo reduce a mera apariencia. La reivindicación de Neruda consistirá en negar que la materialidad equivalga a una superficialidad omisible. Por un lado, reincorpora la realidad material —en particular sus facetas

políticas— por una razón ética: el compromiso social exigido por las circunstancias históricas. Por otro, recupera la realidad material como entorno físico; es decir, fuente de conocimiento para el sujeto que acceda a él. Aparte de descartar la metafísica por su presunta irrelevancia al presente histórico, Neruda también sugiere que la información empírica es más valiosa que los postulados teóricos —a fin de cuentas construcciones lingüísticas— no comprobables de la metafísica. Al afirmar que esta yace “cubierta de amapolas”, Neruda alude una vez más a la trivialidad de lo ornamental. Según el poeta, su propia pureza equivale a una adornada evasión. Para continuar, lo pluvial apuntaría hacia el matiz angustioso y melancólico de *Residencia*. Si la sentimentalidad de este período ha dispuesto la orientación subjetiva del lenguaje, las “palabras” mostrarían “agujeros” al ser socavadas de significado. La apertura expresiva ensalzada por Paz, entonces, es tratada como lenguaje vacío —hueco— bajo la óptica nerudiana. El sujeto lírico denigra este lenguaje aún más al reducirlo a un objeto sin substancia: un trasto en el que reposan las aves. Por último, el verbo inicial (“Preguntaréis”) y el último verso (“Os voy a contar todo lo que me pasa”) subrayan otro recurso retórico de la impureza: el intimismo. Al maximizarse la cercanía entre autor y audiencia, se simula una conversación equitativa y coloquial. El poema ya no es la exposición de un artefacto lingüístico, sino comunicación íntima entre pares. Esta simulación impide que el poeta se emancipe del yo lírico. Cuando Paz indica que escribir poesía exige la fabricación de una máscara (o persona poética), admite reconocer la artificialidad del oficio. En breve, define poesía como ficción. Por contraste, al fundir ética y poética, el compromiso social le exige al autor identificarse con su auto-representación. Ser poeta comprometido implica mimetizarse a uno mismo en el verso; ser poeta esteticista implica opacar, aunque sea parcialmente, la persona biográfica.

De la segunda a la sexta estrofa, se relatará la pérdida de un pasado idílico. Este pasado se materializa en el barrio madrileño de *Argüelles*, cuya ruina a causa de la Guerra Civil será referida en la octava estrofa²². En conjunto, la nostalgia y la descripción sensorial impregnan este segmento de impureza. La segunda estrofa inicia el relato auto-biográfico (“Yo vivía en un barrio / de Madrid...”) y destaca la concisión de la poética nerudiana. Al carecer de modificación adjetival, las “campanas”, los “relojes” y los “árboles” del barrio cobran potencia (369). Se sugiere que estos objetos constituyen una realidad digna de retrato sin artificio añadido. Según el manifiesto, sin embargo, es la historia —y no la mera existencia— de cada objeto la que lo designa un hecho poético y exime de intelectualización adicional. Ahora bien, la historia del objeto es sinónimo de su contacto sensorial con la humanidad. Por consiguiente, la historia se constituye de atribuciones subjetivas. En “Explico algunas cosas”, las “campanas”, los “relojes” y los “árboles” se vinculan al sujeto lírico a través del sentimiento de añoranza. Bastan por sí solos al expresar humanidad.

Cuando Neruda recurre a metáforas, intensifica los rasgos físicos del tenor y le añade connotaciones aparentes. Comparar la geografía castellana a “un océano de cuero” permite resaltar su tonalidad y vastedad, así como su vínculo a la economía rural (369). El verbo “estallaban” acentúa la floración de los geranios (369). Si bien la mayoría de las metáforas efectúa la intensificación y resulta accesible, hay dos ejemplos de lenguaje procedente de una sensibilidad vanguardista. El propósito de estos tropos es ocultar en vez de revelar; generan ambigüedad sin resolución en un texto que por designio debe ser inteligible. En la quinta estrofa, el yo añora compartir su nostalgia con sus amistades literarias; entre ellas Rafael Alberti y el ya difunto García Lorca. Neruda se dirige a este último con una pregunta cuyos sustantivos y verbos

²² En conformidad con el realismo machadiano, Neruda convierte el tiempo y el espacio —siempre reales y específicos— en escenario del poema.

(“luz de Junio”, “ahogaba”, “flores”, “boca”) cobran funciones alusivas sin referencia explícita a sus tenores²³. Si bien el verso puede ser un vestigio de la poética superada, es también posible que los tropos obedezcan a una intención poética. En efecto, Neruda está poetizando la presencia de Lorca; pero ya que el tenor no se transparenta, no se sabe qué aspecto en particular. Si por el contrario Neruda no pretende exponer un tenor concreto, sino uno abstracto, la metáfora no tendría por qué considerarse fallida. Si el tenor fuese conceptual y subjetivo —por ejemplo, el aura que Lorca irradiaba durante sus visitas, según su amistad chilena—, no habría por qué recurrir a la realidad para empezar. Ahora bien, para ser poético, el lenguaje abstracto debe codificarse en imagen. Mientras más auto-referencial sea el tenor, sin embargo, más inaccesible será la metáfora aun si está compuesta de una imagen tradicional (por ejemplo, “la luz”).

Sin duda, la séptima estrofa es la que mejor ilustra la poética referida en “Sobre una poesía sin pureza”. El mercado de *Argüelles* es un pululante espacio de congregación pública; de “grandes voces” y “un profundo latido / de pies y manos” que retumba por “las calles” (370). Si bien el objeto retratado de por sí *exude vitalidad*, Neruda intensifica este rasgo exaltando lo sensorial con efectiva sencillez. La modificación adjetival es en su mayoría visual (el “pan” recién horneado es “palpitante” y los “tomates” son “repetidos hasta el mar”), pero en ocasión táctil (las patatas son de “marfil fino”), auditiva (la muchedumbre provoca “un profundo latido”) y olfativa/gustativa (“el aceite llegaba a las cucharas”) (370). Neruda venera la existencia en sí misma; bajo su óptica, lo físico es el último parámetro de la realidad. El noveno y décimo verso corroboran esta observación: “metros, litros, esencia / aguda de la vida” (370). Más allá de lo cuantificable —más allá de la materia—, yace la ficción. De ahí que la crítica más oída hacia el

²³ A este verso (“la luz de Junio ahogaba flores en tu boca”) habría que añadirle la tercera pregunta retórica de la estrofa inicial, en la que vocablos como “lluvia”, “golpeaban”, agujeros” y “pájaros” dejan al lector con una hipótesis sobre el significado y no con la revelación de este.

esteticismo sea la acusación de evasión. El compromiso social concibe la inquietud metafísica como un escape hacia la subjetividad (poco más que desdén por lo real) y no una profundización sobre el carácter de los objetos.

La octava estrofa sitúa el relato autobiográfico en la historia política de España. Ya que la pérdida de lo añorado se ha suscitado a raíz de la guerra, la pena de las estrofas 2-7 da relieve a la indignación del resto del texto. Neruda describe el inicio de la guerra mediante una imagen apocalíptica, sugerente de un infierno ascendido a la tierra: “Y una mañana todo estaba ardiendo / y una mañana las hogueras / salían de la tierra devorando seres” (370). Las estrofas 9-11 ilustran otro rasgo destacado de la poesía militante: la protesta. En 1937, sin embargo, la politización de la poesía no sólo refleja la polarización ideológica del período, sino que constituye el aporte por excelencia de la poesía militante a la tradición realista. Por ejemplo, al tildar a los nacionalistas de “bandidos²⁴”, “chacales” y “víboras”, Neruda recurre a la hipérbole para magnificar la vileza. Lejos de ser los cruzados patrióticos que su propia mitología habrá de reflejar, los nacionalistas ejercen una crueldad que deslegitima el moralismo de su ideología y expone la hipocresía de los colectivos que le brindan soporte. El sujeto poético también les atribuye otras características fundadas en datos históricos fehacientes: sofisticado poder militar

²⁴ Según Alain Sicard, esta imprecación —la que en “Explico algunas cosas” introduce las estrofas de matiz más propagandístico— es una manifestación retórica de la conversión ideológica de Neruda. El crítico afirma: “el descubrimiento de la lucha de clases implicaba que la propia poesía ocupara un puesto en la batalla definiendo una nueva práctica poética de la que, nos guste o no, forma parte la imprecación” (259). Cabe resaltar, sin embargo, que este recurso exige la misma proximidad que define los llamados del sujeto lírico a oyentes no antagónicos (entre ellos, los lectores, amistades literarias, milicianos anti-tanquistas, obreros explotados y madres republicanas). Publicar poesía social es el desempeño de una responsabilidad ética dentro de una sociedad. Como poesía, sin embargo, siempre posee representatividad; con el transcurrir de las condiciones históricas que justifican su escritura, la poesía social deviene en ética que se analiza como si sólo fuese arte. En este aspecto, acaba por *simular* comunicación política (la cual requiere sujeto insertado en su presente histórico y miembros de la colectividad a la que se dirige).

(“aviones”), refuerzo extranjero (“moros”), opulencia, (“sortijas”), vínculos aristocráticos (“duquesas”) y apoyo eclesiástico (“frailes negros”) (370). La maldad del enemigo alcanza su cúspide en los dos últimos versos, en los que el nivel de tragedia justifica una narración sin añadidura: “y por las calles la sangre de los niños / corría simplemente, como sangre de niños” (370). Sobre estos dos versos, Robin Warner también indica que la crudeza del suceso narrado hace de la hipérbole un complemento innecesario (si es que no carente de tacto): “we share not only the poet’s horror at what is happening in Madrid (the first city to suffer large-scale aerial bombardment), but also his sense of inappropriateness of any attempt to devise imaginative correlatives for what he feels” (240).

Para reiterar, Neruda reconcilia la realidad material con la expresión poética para así desvincular esta última del idealismo que la gobierna desde 1920. A momentos, resalta en particular la integración de lo soez; los flujos corporales, la suciedad y la vulgaridad también ocupan un espacio en la poesía. En otras ocasiones, Neruda no utiliza la antítesis de lo puro, sino que adapta recursos de la fase vanguardista a la visión realista. “Sobre una poesía sin pureza” incorpora al menos una forma neorromántica: las “profecías” (381). Críticos como Sicard han observado esta contradicción de Neruda, quien “al situar el origen del canto fuera del sujeto, falsea ese origen al dotarlo poder profético” (572). En efecto, el poema concluye con un presagio de venganza popular que encarna el “deseo de justicia” mencionado en el manifiesto.

¡Frente a vosotros he visto la sangre
de España levantarse
para ahogaros en una sola ola
de orgullo y cuchillos! (371)

Cabe destacar que el sujeto no alude a ninguna inspiración divina. Después de todo, el realismo que caracteriza la descripción materialista es el mismo que exige que el poeta se represente como individuo de carne y hueso (y por consiguiente, como ser social). Como indica Alfred MacAdam, sin embargo, el poema conlleva cierta ironía: “His autobiographical interpolation both destroys his prophetic role in an absolute sense and, paradoxically, affirms it” (292). Por un lado, la ira colectiva de la población asediada —la cataclísmica “ola” de “sangre” que semeja una catástrofe natural— resulta exorbitante frente al poeta, cuya labor se limita a anunciar la voluntad popular. Asimismo, la representación realista del poeta como sujeto político disuelve su individualidad neorromántica atribuyéndole una identidad colectiva (la republicana) e insertándolo en la historia material (la Guerra Civil). Por otro, el poeta proclama su conversión suponiendo la preocupación de sus oyentes. Dentro del ámbito colectivo, conserva un estatus de portavoz paralelo al profético del yo neorromántico. De forma implícita, esta conversión se presenta como un sacrificio moral. Así lo explica Warner: “Just as Neruda praises the soldiers of the People’s Army for abandoning the tools of their trade for a rifle..., so he sets a personal example, as a poet, to other ‘oficios’ by renouncing his more refined skills and attuning his expression to the needs of a nation at war” (240). La determinación del curso de la historia nacional es más apremiante que el cultivo del arte. El profeta ya no yace por encima del pueblo ni tampoco disiente con los valores de este y auto-marginaliza. Como republicano y trabajador artístico, contribuye el testimonio (“Venid a ver la sangre por las calles”) como si fuese un material más al servicio de una causa.

2.4 César Vallejo: La unificación de vanguardismo y compromiso como poética revolucionaria

De los cuatro poetas abordados en este capítulo, Vicente Huidobro y Octavio Paz comparten un rasgo que los diferencia de los dos autores restantes: un rompimiento con —o bien alejamiento de— la doctrina marxista en cuanto ejecutada por el régimen estalinista. Paz vira hacia un liberalismo democrático que lo exime de ejercer un compromiso político en poesía. Por su parte, Huidobro abandona el Partido en la década de 1940; a pesar de su aún vigente postura de izquierda, nunca renuncia a la lírica vanguardista. Ni la discrepancia de ambos poetas con la subordinación del arte ni su desilusión con la política soviética constituye excepción alguna. Para 1948, año de fallecimiento de Huidobro, múltiples autores de Europa occidental (entre ellos ex-comunistas como Albert Camus y André Gide) ya denuncian el totalitarismo del régimen. Por contraste, Pablo Neruda y César Vallejo ejemplificarán el compromiso transformando su obra en vehículo ideológico en servicio de la revolución marxista. Aun demostrando estilos que en ocasión resultan contrarios, ambos mantendrán el concepto de utilidad como eje de su poética. En conformidad con las exigencias del compromiso, tanto Neruda como Vallejo complementarán su militancia poética con la militancia política; ambos ingresarán al Partido Comunista y contribuirán a la lucha anti-fascista durante la Guerra Civil. Ya que Neruda sobrevive a Vallejo por 35 años, su corpus poético demostrará un abanico más amplio de expresión política. El compromiso nerudiano adquirirá diversos enfoques; no obstante, hablese del anti-fascismo de *España en el corazón* (1937), la exaltación americana de *Canto general* (1950) o el anti-imperialismo de *Incitación al nixonicidio* (1973), siempre se mantendrá patente. Si bien la ficción, la prosa teórica y el teatro de Vallejo destilan marxismo, su obra poética —que consta de cuatro poemarios— demuestra una trayectoria heterogénea. Esta se inicia con los vestigios

modernistas de *Los heraldos negros* (1919), continúa con el vanguardismo de *Trilce* (1922), prosigue con el compromiso político de *España, aparte de mí este cáliz* (1937) y culmina con una publicación póstuma, *Poemas humanos* (1939), que manifiesta el humanismo inscrito en el socialismo promulgado por Vallejo. Mi discusión de este poeta resaltará un aporte específico: la propuesta de una poética socialista que no implica ni el abandono de técnicas vanguardistas ni la transitoriedad de la poesía propagandística. Como indica Greg Dawes, Vallejo no considera irreconciliables la individualidad artística y el compromiso marxista; al contrario, pretende que formen “una sola identidad unitaria” (61). En resumen, Vallejo parece aceptar una contradicción: la materialización de su poética socialista yace en la misma libertad expresiva que interpretaciones más ortodoxas del compromiso desdeñan.

El arte y la revolución (1973) es una recopilación de textos en prosa que datan de 1928 y 1929. El tema que atañe a este análisis es la formulación de una poética socialista que sea revolucionaria sin devenir en propaganda. Para ejecutar la tarea, Vallejo planteará el socialismo como un conjunto de valores humanistas de carácter universal. Al articular una poética que abogue por la justicia, la igualdad, la solidaridad y la eventual liberación del individuo, Vallejo se ubica dentro de una tradición ética más longeva que la marxista. Su lenguaje resultará inaccesible y en ocasión polisémico (con mayor frecuencia en *Trilce* que en los dos últimos poemarios), pero encerrará una aguda sentimentalidad que caracterizará tanto la expresión del sufrimiento propio como la compasión hacia el prójimo.

Vallejo presenta tres modos de clasificación: arte revolucionario, arte bolchevique y arte socialista. Ya que “el régimen social dominante es el capitalismo” —señala el poeta—, el arte revolucionario puede surgir en “cualquiera que sea el momento o la sociedad” (24). Donde surja, sin embargo, será el rasgo distintivo de “todo artista verdadero” y habrá de manifestarse “política

y artísticamente” (24). La ética vallejana es tajante; el compromiso debe impregnar la “conducta pública y privada” del poeta o, de lo contrario, se le juzga artificial (28). En conformidad con el pensamiento de Lenin y Trotsky, Vallejo concibe de la revolución mundial como el objetivo final del proceso revolucionario. Ya que la Revolución soviética está en la vanguardia de este objetivo, el artista se responsabiliza de impulsarla propagando la ideología correspondiente. Se sobreentiende que el artista —al menos el auténtico— acata a esta responsabilidad de forma intrínseca; es decir, el compromiso no es ni incitado ni impuesto ni monitorizado por ninguna autoridad política, sino que implica un ejercicio de libre albedrío. La actitud intrínseca (u orgánica) es esencial a la poética vallejana porque resalta la autonomía del artista aún al fundir sus intereses con los del Partido. Si bien Vallejo no detalla qué forma debe adquirir el arte para ser revolucionario, sí indica su componente fundamental: promulgar la revolución ocurra donde ocurra. Sin ideología revolucionaria —sin un mensaje discernible de aplicación directa a la esfera política— no hay arte legítimo. De ahí que todo arte que excluya la realidad material y cuya lectura culmine en la ambigüedad sea calificado de evasionista; de arte que no es digna de llamarse tal.

Por contraste, el arte bolchevique posee espacialidad, temporalidad, temática y técnica específica. Impulsa la Revolución rusa y continúa ejerciéndose en los años posteriores bajo el pretexto de una revolución mundial. Se define por “la propaganda y agitación”, sus “fines son didácticos” y consiste “de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones” (26). El arte bolchevique es contingente; su utilidad se aplica a un proceso transitorio cuya culminación hace que este arte pierda su vigencia. Así lo explica Vallejo: “de continuar, sería como si en una labor de siembra o de cosecha, se oyeran himnos de guerra, apóstrofes de lucha” (27). Si bien esta utilidad contingente destina el arte bolchevique a su

eventual obsolescencia, también le brinda gran visibilidad durante la etapa bélica. Vallejo observa que “el arte temporal predomina, en el momento del que procede y al que sirve, sobre el arte intemporal” (27). Con este último adjetivo (“intemporal”), Vallejo sugerirá la posibilidad de una poética que reconcilie ética revolucionaria y aspiración universalista: el arte socialista.

En contraste con el arte bolchevique, el arte socialista no delata la temporalidad de su postura política. En efecto, Vallejo plantea el socialismo como ética humanista; su origen ideológico precede su surgimiento como sistema económico a inicios del siglo XIX. Por consiguiente, al artista socialista no se le exige abogar de forma explícita por ninguna doctrina, pero sí interiorizar y transmitir valores específicos que conserven un vínculo implícito a la esfera política. Así lo expone Vallejo: “El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista” (28). Si bien esta ética resulta pertinente donde el capitalismo siga en pie (y “hasta la edificación socialista mundial”, según Vallejo), también absuelve al poeta del imperativo propagandístico e incluso de un realismo excesivo (26). Estos valores —de nuevo, la justicia, la igualdad, la solidaridad e incluso la liberación individual— refuerzan la revolución marxista sin haber sido ideados por ella. De ahí que la actitud intrínseca del poeta socialista promueva una agenda partidista sin someter la poesía al dogmatismo.

El socialismo tal como es expuesto por Vallejo semeja más un temperamento —o disposición hacia el prójimo— que una adhesión voluntaria; no reside en el intelecto, sino en el carácter. En efecto, la descripción del sujeto socialista es relacional y totalizante. Socialista es aquel “cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas” (28). En materia técnica, entonces, poesía socialista involucraría la representación de un temperamento o actitud más que el empleo de “palabras a la

moda sobre economía, dialéctica y derecho marxista” (28). El yo socialista presenta su ética revolucionaria presentándose a sí mismo. Esto explica por qué Vallejo determina que el poema nunca sea “provocado a voluntad” ni “al servicio preconcebido de un credo o propaganda” (29). Si el arte socialista no proviene de una obligación (o “servicio”) ni incluso de una intención consciente (o “voluntad”), sino de “valores estrictamente humanos” que anteceden al marxismo, sería posible identificarlo en otros períodos históricos (38). Vallejo describe como socialistas obras del período clásico, del Renacimiento y de la edad moderna, así como del antiguo Egipto, del período barroco y del cine estadounidense. Según el poeta, lo que ubica a estas obras bajo la misma categoría que la poesía vallejiana es que “responden a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses *comunes*...a todos los hombres sin excepción” (37). Ante todo, el sujeto socialista afirma su pertenencia a la humanidad; adicionalmente, articula una experiencia compartida de dimensión universal. Cuando Vallejo define el poema socialista como “una función natural y simplemente humana de la sensibilidad”, sugiere que el temperamento socialista crea poesía humana; obras cuya temática trasciende cultura y época (29). En efecto, Vallejo supone la existencia de una “unidad humana” que yace “por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos” (38). De este estrato de la experiencia se originan los valores socialistas; y desde el ámbito artístico, el poeta “responde, sirve y coopera” a dicha unidad (38). La sensibilidad socialista del autor, entonces, implica un pleno reconocimiento de la dimensión humana; por ende, la expresión socialista apela a la humanidad —presuntamente no descubierta— del lector. Sobre Bach y Beethoven, por ejemplo, Vallejo afirma que consiguieron “tocar lo que hay de más hondo y común en todos los hombres, *sin aflorar a la periferia circunstancial de la vida*, zona ésta que está determinada por la sensibilidad, las ideas y los intereses clasistas del individuo” (42). La poética socialista supone que toda individualidad es

forjada por la estructura social; si se dirigiese a individuos, carecería tanto de ideología revolucionaria como de profundidad. Por contraste, esta poética acepta que el ser humano experimenta la condición humana como individuo. Vallejo evita la propaganda no sólo a través de lo universal humano, sino también abordando a las masas entablando un diálogo con cada miembro.

En el apartado “¿Existe el arte socialista?”, Vallejo sugiere que su temática está ligado a una determinada noción de la condición humana (recuérdese aquel “concepto universal de masa” de la página 37). Consecuentemente, el meollo del poema socialista consiste en la experiencia compartida. El mismo Vallejo matiza su lenguaje, sin embargo, al señalar que con la frase “todos los hombres sin excepción” se refiere únicamente a “individuos cuya vida se caracteriza por la preponderancia de los valores humanos sobre los valores de la bestia” (37). Esta oposición entre lo humano y lo bestial no sólo enfrenta socialismo y capitalismo respectivamente, sino el bien con el mal. Bajo la óptica vallejana, la poesía socialista abordaría la condición humana siempre que se conceptualice como altruismo y excluya el egoísmo. De esta forma, se promulgan los valores que la revolución ha de institucionalizar y se critican (aún de forma implícita) aquellos que sostienen el capitalismo. En efecto, la espiritualidad de Vallejo —aquella dimensión religiosa de su obra analizada por críticos como Cintio Vitier y Juan Larrea— halla expresión secular a través del socialismo. Sugerir que la revolución mundial puede hacer del altruismo el rasgo predominante del carácter humano implica plantear el proceso revolucionario como vehículo de redención moral. En teoría, este concepto —de salvación o redención— no exige que el régimen reprima las tendencias anti-socialistas (llámense individualistas, capitalistas u otro calificativo) de sus ciudadanos, sino que estas se erradiquen a través de una conversión moral de carácter cuasi-religioso. Consolidado el estado post-revolucionario, cada ciudadano habría de

manifestar un temperamento (una “conducta pública y privada”) que exprese la subjetividad correspondiente al sistema económico y político que lo gobierne.

Si bien la temática socialista se expone con cierto dogmatismo y lenguaje inequívoco, la técnica socialista permanece implícita. No obstante, está claro que Vallejo no juzga necesario que el compromiso político se transmita por medio de un lenguaje mayoritariamente realista. En realidad, abordar una discusión acerca de lo estrictamente estético supondría cuestionar la naturaleza absoluta del compromiso. En materia de militancia, sin embargo, Vallejo no admite una postura parcial; abogar por la libertad temática delata escepticismo político. Para ejercer libertad técnica, entonces, Vallejo afirma la invariabilidad del compromiso a la vez que expone una noción flexible de socialismo. Como he indicado, esta noción está compuesta de valores humanistas que preceden al surgimiento del marxismo, pero que a su vez constituyen una ética compatible con la doctrina. Dicha ética permite una escala más amplia de expresión que el realismo socialista. Si tanto la poética vallejana como el realismo socialista comparten un mismo tema, sin embargo, cabe preguntar cómo es que Vallejo se exime del imperativo realista sin disminuir su compromiso. La respuesta yace en cierta paradoja. Poeta “vanguardista anti-vanguardista” por definición propia, Vallejo subscribe la vanguardia a la doctrina que usualmente la opone.

En contraste con Paz, Vallejo concibe de la técnica como la manifestación de una sensibilidad y no como un recurso optativo e imitable. El apartado “Dime cómo escribes y te diré lo que escribes” localiza la esencia del poeta en su técnica y no su contenido: “La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifestaciones la verdadera sensibilidad de un hombre” (67). En resumen, la técnica delata al individuo detrás del artista. Ya que lo revolucionario, la insignia de autenticidad artística, ha de determinarse por la ética pública

y privada del poeta, se sobreentiende que tanto individuo como técnica —al constituir una unidad— deben ser revolucionarios. En “Regla gramatical”, Vallejo alude a una aproximación experimentalista que podría denominarse técnica revolucionaria si encauzara la ideología correspondiente: “Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica” (64). Adicionalmente, Vallejo no percibe contradicción alguna entre el experimentalismo y el compromiso político: “El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal, como pudiera creerse, lo dilata al infinito” (64). La reconciliación entre ambos radica en una reformulación de la individualidad artística que se conforma a los parámetros de la ética socialista: “Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva” (64). Según se sugiere, la sensibilidad individual aspiraría a distinguirse de otras a fin de afirmar su singularidad. Debido a que su afán de diferenciación radica en una ética de libertad artística, esta sensibilidad también constituye una reacción. En resumidas cuentas, se define por su oposición a una sensibilidad mayoritaria. Un poeta como Vicente Huidobro, cuya militancia coexistía con un rígido anti-realismo (y en ocasión desprecio público hacia las masas), serviría como ejemplo de una sensibilidad individual. En contraste con un arte poético que pretenda destacarse a través de la originalidad, la sensibilidad personal carece de un aliciente extrínseco a la creación. Esta sensibilidad conduciría a una poesía cuya temática —socialista— provendría de los valores universales del poeta y cuya técnica —revolucionaria— se originaría en su actitud hacia el lenguaje. Aunque se plantee que temática y técnica son indivisibles, también se sugiere que la segunda debe derivar de la primera. Si la poética vallejana sólo critica la tradición desde una óptica política y no estilística, entonces, es porque no cree en la autonomía —o si se quiere,

predominio— de la técnica. Vallejo no prioriza esta última, sino que la subordina a lo que comunica.

Es lógico que Vallejo exonere al realismo de críticas, ya que su poética y el realismo socialista coinciden en su objetivo y afiliación partidaria. En todo caso, el mismo Vallejo ejerce este estilo propagandístico a través de su ficción y teatro. Curiosamente, la corriente criticada con más severidad en *El arte y la revolución* resulta ser vanguardista y comprometida. En esencia, el ataque al surrealismo expuesto en “Autopsia del superrealismo” disputa la autenticidad del compromiso revolucionario del movimiento. La invectiva supone que temática y técnica conforman una unidad; toda crítica a la escritura surrealista, entonces, conlleva una referencia a la artificialidad de su militancia. Para Vallejo, el surrealismo oculta un “orgánico nihilismo” debajo de una fachada revolucionaria (73). Como expresión de evasión, la escuela carece de una ideología prescriptiva y de por sí no propone un objetivo político al que la revolución sirva. Según sugiere el poeta, la orientación inherente del surrealismo no conduce hacia la acción, sino a la subjetividad: “Cuando el superrealismo llegó... a afrontar los problemas vivientes de la realidad —que no dependen precisamente de las elucubraciones abstractas y metafísicas de ninguna escuela literaria—, el superrealismo se vio en apuros” (73). Restringido a la interioridad, el surrealismo formula su objetivo como una “crisis moral e intelectual”; es decir, su revolución repercute en la conciencia del sujeto y no en sus circunstancias materiales (75). En cara a su incompatibilidad con el marxismo, entonces, los surrealistas se afilian al anarquismo (según Vallejo, la forma “más abstracta, mística y cerebral de la política”) a fin de recuperar una ética individualista que priorice la subjetividad (74). En su esencia vanguardista, el surrealismo conserva un ímpetu de destrucción que se desenvuelve a través de un lenguaje anti-racionalista. Al carecer de un orden sustituyente, sin embargo, la crisis

culmina en un estancamiento. En torno a esta coyuntura, Vallejo afirma que los surrealistas “se academizaron... en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, realmente deconstructiva-constructivas” (76). La finalidad de desatar una crisis subjetiva a través de la poesía implica una limitación adicional desde un criterio marxista. Aparte de eximir al poeta de la acción —una revolución psíquica e inmaterial no exige acción—, la revolución surrealista es llevada a cabo por intelectuales y no proletarios. Sobre André Breton, fundador del movimiento, Vallejo expresa: “olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus ‘crisis de conciencia’” (77). La superficial adhesión al marxismo, entonces, se explica por el mismo afán de diferenciación que propicia el surgimiento de la corriente. En pocas palabras, el surrealismo explota el prestigio de la reputación revolucionaria brindada por la militancia a fin de perpetuarse como corriente dominante. Según Vallejo, el marxismo resulta “interesante” para los surrealistas, quienes lo apropian como si estuviesen mudando de tendencia estética (74). A través del marxismo, el surrealismo cobra trascendencia: “De simple fábrica de poemas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria. El superrealismo mereció entonces ser tomado en consideración y calificado como una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época” (74). Acertada o no, la crítica al surrealismo revela la autenticidad absoluta que el compromiso ameritaba para Vallejo. Aunque a veces dogmática, la poética vallejiana formula la libertad artística desde los parámetros del socialismo universal (a su vez una noción utópica y humanista del objetivo revolucionario). Como indica Greg Dawes, Vallejo “reconoce que la libertad artística viene a ser la chispa para su método poético y su marxismo” (61). Para concluir, si el compromiso no supuso ninguna

imposición u obligación para el poeta —si fue un gesto de auto-determinación—, es porque estuvo arraigado a su ética humana y voluntad propia además de a la doctrina.

Si bien *España, aparta de mí este cáliz* es el ejemplo paradigmático del compromiso vallejiano, *Poemas humanos* quizás constituya la materialización de la poética socialista. De esta colección, se destaca el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro” por retratar la crisis ética que antecedería la transición al marxismo y aludir a los valores humanos que conforman el socialismo vallejiano. El texto consta de trece estrofas de dos versos cada una. Cada primer verso presenta una imagen realista que expone una situación o de sufrimiento ajeno o de degradación moral. Cada segundo verso consiste en una pregunta retórica que cuestiona el desinterés purista hacia la realidad social. Se sobreentiende, entonces, que la austeridad de los fragmentos realistas ameritan la crítica sugerida en el verso siguiente. A continuación, expondré mi interpretación de este poema a fin de desvelar lo que el socialismo implicó para Vallejo en la práctica.

Si bien la imagen inicial resulta más sugestiva que explícita al no retratar un sufrimiento manifiesto, también sintetiza ciertos valores humanistas inscritos dentro del socialismo planteado en *El arte y la revolución*. Estos valores (entre ellos, la observación crítica de la realidad social, la reacción solidaria y el deseo de justicia) permanecen tácitos en las interrogantes que el yo realiza en torno a las tragedias que presencia. Cabe destacar que el protagonista de esta imagen es un individuo desprovisto de una identidad específica, lo cual enfatiza su condición humana. La impresión de humildad que esta figura transmite radica en las connotaciones del pan. Este alimento —barato, esencial, sencillo— puede aludir a la penuria del sujeto que lo carga y quien apenas ha podido permitirse un sustento mínimo. Como símbolo divino, el pan puede encapsular la fe religiosa, único recurso con el que este hombre afronta la miseria. En todo caso, el patetismo de esta imagen se reproduce en estrofas posteriores y aspira a despertar la compasión e

indignación que habrían de exigir una solución política. Como he indicado en el párrafo anterior, sin embargo, el segundo verso de cada estrofa consiste en una pregunta retórica que supone un cuestionamiento ético (a su vez ligado a un planteamiento estético) y no una propuesta política. A todas luces, el objeto de crítica es la cultura intelectual y artística practicada por la burguesía. En determinados versos, hay incluso cierta ironía que insinúa la naturaleza capitalista que estas costumbres delatan. Al presenciar al hombre cargando pan, por ejemplo, el yo enuncia: “¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?” (516). En contraste con aquel cuya dignidad ha sido aplastada por una desigualdad extrema, yace la vanidad y ensimismamiento de un poeta que imagina duplicarse. El resto de las estrofas demostrará una auto-crítica similar. En cada pregunta se pondrá en tela de juicio un egocentrismo fundado en la comodidad material.

Si la primera estrofa problematiza la escasez económica, la segunda aborda dos aspectos adicionales de la pobreza: la privación del acceso a la educación y a la higiene. El ejemplo de degradación es aquí más extrema que en la estrofa anterior. La condición sórdida —casi animal— de la persona retratada en este verso es la contracara de la pulcritud burguesa. La reacción crítica (“¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?”) hace referencia a un método psiquiátrico teorizado, diseminado y ejercido dentro de la misma burguesía (516). Aparte de su raigambre socioeconómica, el psicoanálisis freudiano demuestra una segunda incompatibilidad con el marxismo: postula que la subjetividad y la cultura son determinadas —en gran medida— por la negociación de los instintos primitivos y no la influencia de estructuras económicas. Ya que una de las premisas fundamentales del psicoanálisis es la intemporalidad de la naturaleza humana, la historia —todo factor político— deviene en lo superficial. Para Vallejo, quien habría concebido del sujeto como reflejo de su contexto, la óptica freudiana habría constituido una ideología burguesa de evasión semejante al surrealismo. En efecto, la cuarta estrofa yuxtapondrá

una acción solidaria (“Un cojo pasa dando el brazo a un niño”) a una referencia al ya denigrado André Breton (“¿Voy, después, a leer a André Breton?”) (516). El origen de la ayuda provista por el niño no es especificado, pero es evidente que este auxilio —sea sacrificio o piedad— resulta más loable para Vallejo desde su criterio socialista que la misma escritura del poeta francés. La deterioración física y pobreza abyecta plasmadas en la quinta y sexta estrofa añaden a las áreas de sufrimiento representadas en las primeras dos. La quinta estrofa muestra un individuo que posiblemente padezca tuberculosis: “Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre” (516). La profundidad del yo abstracto (“¿Cabrás aludir jamás al Yo profundo?”) contrasta con la del dolor físico y visceral (516). La contemplación metafísica del yo evoca una cruel ironía dada la circunstancia descrita, pero también exige cierto privilegio material que garantice o perpetúe la salud física. De la misma forma, la sexta estrofa alude a la hambruna (“Otro busca en el fango huesos, cáscaras”) y puntualiza la ironía de cavilar sobre el infinito frente a una escasez extrema (“¿Cómo escribir, después, del infinito?”) (516). Una vez más, entonces, la sensibilidad metafísica resulta objeto de crítica. Cada concepto (“mi doble”, el “Yo profundo”, el “infinito”, y más adelante “la cuarta dimensión” y el “más allá”) ejerce evasión no sólo al carecer de un referente concreto, sino al inventar una realidad autónoma que se supone cognoscible (516). El lenguaje que gobierna esta sensibilidad duplica la identidad, fabrica espacios inmateriales tanto seculares como religiosos, le atribuye insondable profundidad al individuo y hace referencia al infinito desde los estrechos parámetros de la percepción humana. Debido a esta reorientación de la mirada, omitidos acaban la individualidad sujeta a condiciones estructurales, los espacios de práctica cultural y la temporalidad de la existencia humana.

En “Un hombre pasa con un pan al hombro”, el capitalismo se problematiza de forma implícita; es decir, a través de ilustraciones de su repercusión en el bienestar humano. Por

ejemplo, el obrero de la séptima estrofa fallece a causa de condiciones laborales que sugieren negligencia (“Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza”) (516). El riesgo de la innovación poética resulta trivial —y poco digno de atención— en comparación al riesgo invisible del albañil. Ciertas realidades ameritan innovación antes que la literaria, ironiza Vallejo. Ahora bien, si este sufrimiento es una consecuencia de la desigualdad institucionalizada, la degradación moral es otra ramificación de distinta naturaleza. En efecto, en oposición a un sistema que instituye y propaga valores humanos yace otro que perpetúa lo contrario. Las estrofas octava, novena y doceava no ilustran víctimas del capitalismo, sino agresores que manifiestan avaricia, deshonestidad e inhumanidad. Si bien el engaño descrito en la octava estrofa no resulta grave (“Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente”), sí sugiere una explotación normalizada y camuflada (516). Asimismo, el fraude cometido por el banquero de la novena estrofa (“Un banquero falsea su balance”) constituye otra brecha de confianza motivada por la avaricia (516). De nuevo con ironía, Vallejo inserta una reacción (“¿Con qué cara llorar en el teatro?”) que involucra una suerte de engaño o fraude. Mera simulación de la realidad, el drama despierta las emociones con más presteza que la misma realidad. Es la tragedia real —no la artificial— la que recibe la impasividad e indiferencia de una audiencia que por su gusto artístico suponemos burguesa. Por otra parte, la estrofa número doce presenta una imagen de connotación violenta (“Alguien limpia un fusil en su cocina”) fácil de asociar a la de la estrofa anterior (“Alguien va a un entierro sollozando”) (516). Aferrarse al sueño de eternidad en una región divina (“¿Con qué valor hablar del más allá?”) implica resignarse a la inhumanidad presente en la realidad terrenal. Para Vallejo, el malestar social que abarca tanto la estafa y la violencia como la explotación y la muerte prematura es en esencia corregible, puesto que se origina en una ética (la infundida por el capitalismo) y no en predisposiciones humanas. Por

último, esta crítica al escape —si se quiere, salida— de la realidad parece repetirse en la onceava estrofa a través de la oposición irónica entre un entierro y la entrada a una élite académica.

Por último, de mayor interés que la alusión a la ignorancia (“Alguien pasa contando con sus dedos”) es el origen del grito que constituye la reacción final del sujeto poético (“¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?”) (516). Si la lírica neorromántica se define por el protagonismo y la exaltación de la individualidad del poeta, el no-yo —la disolución del ego concebida por el budismo— supondría una tendencia opuesta. En el verso de Vallejo, sin embargo, diluir el ego produce un resultado irónico: la fusión entre sujeto y objetividad no conduce a una experiencia trascendental, sino a un choque con la realidad material. Presenciar esta última con todas sus variantes de miseria y discordia desata el grito de horror. Asimismo, la formulación de la libertad individual como ideología burguesa —o falsa conciencia si fuese a ser adoptada por el proletariado—, expone el origen burgués de la grandeza del yo neorromántico. La desmitificación del poeta también implica un sobresalto, entonces, al revelar al autor su indiferencia al sufrimiento ajeno, el egocentrismo de su obra y finalmente su verdadero posicionamiento en la lucha de clases.

Las dos estrofas restantes —la tercera y la décima— exponen con menos claridad la situación concreta de su primer verso. Ambas, sin embargo, son clasificables dentro de las problemáticas capitalistas de sufrimiento y degradación moral. La tercera estrofa incluye la imagen menos realista del poema: “Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano” (516). Este hombre simbólico capaz de ingresar al “pecho” del sujeto carga un objeto contundente a modo de arma. Al ser la violencia una patología social aludida en el texto (“Alguien limpia un fusil en su cocina”), la metáfora parecería expresar un sentimiento de amenaza. El verso sugiere temor a la invasión de una persona ajena y podría señalar cierta desconfianza colectiva; en este

sentido, serviría de testamento de una sociedad violenta. La alta formación educativa que implica la conversación académica entre los dos individuos de élite (“¿Hablar luego de Sócrates al médico?”) contrasta, entonces, con una realidad que carece de formas mínimas de civilización (516). La décima estrofa incluye un personaje referido como “paria” y quien posiblemente sea una persona sin techo; aunque extraña, la imagen sugiere la incomodidad de un espacio reducido (“Un paria duerme con el pie a la espalda”) (516). En el siguiente verso (“¿Hablar, después, a nadie de Picasso?”), el poder expresivo del arte se opaca ante el de la realidad. Siendo Vallejo crítico de la vanguardia, las figuras humanas distorsionadas del cubismo no supondrían una excepción a este arte cerebral que carece de la emoción que sí destila la vida real. A pesar de tener un significado menos discernible, estas dos estrofas y las demás demuestran la estructura indicada para representar una dialéctica. En cada estrofa, se enfrentan dos líneas éticas: la comprometida (que exige atención a la realidad material a través de una óptica marxista) y la purista (que exige ignorarla a favor de inquietudes desvinculadas de la materialidad). Las preguntas retóricas invitan al lector a reflexionar sobre la contradicción entre ambas. Por supuesto, la síntesis ya ha ocurrido; lo que el poeta transmite es la solución de una crisis moral.

En conformidad con críticos como Gastón Baquero y André Coyné, el crítico británico James Higgins afirma que “si Vallejo tiene una religión, es una religión del hombre” (58). Si bien definir a Vallejo como un poeta cristiano resultaría una exageración, su visión utópica sí coincide con un humanismo cristiano. El amor al prójimo se evidencia en la solidaridad, la justicia y la compasión que caracterizarían el estatus quo post-revolucionario. Incluso la libertad individual —la que habría de florecer dentro del estado socialista— se concibe como depurada de tendencias explotadoras. En conclusión, es este humanismo el que Vallejo transforma en la faceta espiritual de su socialismo y eje temático de su poesía. Como tal, permite disolver una

contradicción: la de una escritura plenamente personal que además demuestre un compromiso acérrimo.

2.5 Octavio Paz: La experiencia poética como trascendencia del lenguaje

La trayectoria poética de Octavio Paz durante sus primeros diez años demuestra la misma transición de esteticismo a compromiso social que otros poetas contemporáneos manifiestan. Su primera publicación, *Luna silvestre* (1933), exhibe cierta influencia de Los Contemporáneos, agrupación vanguardista paralela a la generación del 27 que todavía permanece vigente en el ámbito literario mexicano de principios de los años treinta. A medida que la Guerra Civil se desarrolla y el compromiso de Paz con la República aumenta, este también modifica su poética de manera análoga a los tres poetas ya discutidos. Como señala Enrico Mario Santí, editor y prologuista de *Libertad bajo palabra* (2014), la postura política de Paz es patente en la obra que publica entre 1936 y 1937, período durante el cual pasa cuatro meses en España después de haber recibido una invitación de Pablo Neruda: “La reacción inmediata de Paz, apenas dos meses después del levantamiento, fue su poema *¡No pasarán!*” (29). El poemario en referencia se publica en 1936 y en conjunto con *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* —ambos de 1937— constituye la fase decididamente marxista de Paz. A diferencia de Neruda, sin embargo, Paz empezaría a distanciarse del comunismo desde principios de 1939 debido a su disconformidad con el Pacto germano-soviético y oposición al estalinismo. Para 1941, habiendo publicado ya múltiples obras, Paz alcanza cierta autonomía como artista y pensador. Tal como lo describe Santí, el poeta demostraría “una madurez que a su vez reclama la independencia política, moral y poética” (33). Cabría resaltar el papel que juega la amistad de Paz con Trotsky y otros comunistas opositores de Stalin exiliados en México. Según Santí, la

influencia de estas figuras conduce a Paz “a asumir una posición política mucho más crítica” (34). Esta actitud aún incipiente evolucionaría a lo largo de las estadias en el extranjero que Paz realiza entre 1943 y 1953. En particular, la estrecha colaboración que Paz emprende con André Breton y otros surrealistas durante sus años en París repercute en su poesía a través de un surrealismo onírico que representa cierto redescubrimiento de la vanguardia. Para la publicación de *Libertad bajo palabra* en 1949, la obra de Paz ya demuestra una predominante preocupación por temas de carácter individualista, entre los que se encuentran la identidad personal, la imaginación y la libertad individual. En otras palabras, para 1950 Paz ya muestra señales del poeta que en *Corriente alterna* (1967) afirmaría lo siguiente acerca de su relación con la escritura: “Lo moral del escritor no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje” (160).

El concepto de lenguaje poético propuesto por Octavio Paz se origina en una distinción entre poesía y poema. Este planteamiento le permitirá a Paz aislar contenido de forma y trazar dos equivalencias: el contenido será sinónimo de efecto poético y la forma lo será de la obra. A diferencia del surrealismo, Paz no advertirá en el subconsciente freudiano el origen del material lírico. Por el contrario, al comparar el sujeto poético a una máscara, convertirá el yo en un artificio manipulable en vez de un reflejo biográfico. Como indica Santí, la elaboración de esta máscara ocurre en virtud de una distancia que va ampliándose entre autor y obra a medida que la revisión incrementa: “Es decir, la elaboración de la obra poética a partir de múltiples revisiones y correcciones introduce un espacio estético o dramático entre el poeta y su representación: crea una *persona*, una *máscara*” (24). Publicada por primera vez en 1956, *El arco y la lira* quizás sea el texto ensayístico de poética más relevante del autor. En esta disertación, trato esta obra como

la que expone con mayor precisión los fundamentos poéticos de Paz y sobre todo anuncia la autonomía que el autor le asigna tanto a la poesía como a la política.

En la sección inicial, “Poesía y poema”, Paz sintetiza en el párrafo introductorio los argumentos que desarrollará en torno al género poético. En concreto, poesía y poema constituirán en conjunto un fenómeno paradójico. Según sugiere el resumen, la tradición poética es heterogénea; en ella predomina una pluralidad de voces que pueden resultar antagónicas entre sí. De este párrafo, he extraído cuatro afirmaciones acerca de la poesía que exponen una contradicción pertinente a la polémica de tradiciones. En cada una, Paz demuestra su reconocimiento del vínculo entre poesía y sociedad a la vez que introduce una concepción esteticista de la escritura. En resumen, el arte poético será para Paz un ejercicio de apertura expresiva cuyo mensaje será polisémico e imposible de comunicar sin la participación activa del lector. La primera descripción yuxtapone dos líneas retóricas opuestas: “Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior” (13). Se sugiere que la poesía repercute en el ámbito social en función de una postura crítica. Por otra parte, este potencial revolucionario se expresa a través de una “liberación interior” o subjetiva. La cita toma en cuenta la pluralidad de tradiciones que la poesía occidental ha manifestado a lo largo de su historia; es decir, Paz sugiere que el arte poético ha encarnado —y podría encarnar— tanto la primera definición como la segunda. Ahora bien, Paz expondrá en páginas posteriores sus críticas al realismo socialista y a la poesía popular. En concreto, la doctrina soviética convierte al poeta en un “alto empleado del ‘frente cultural’” (40). Su labor consiste en difundir “en la ‘masa’ las concepciones de los jerarcas” (41). Para el poeta soviético, el arte se reduce al cumplimiento de una norma o a un instrumento de su interés político. Por otro lado, si bien la poesía popular —o coloquial— no proviene de ninguna

imposición, sí implica un interés externo a la mera creación artística. En el lenguaje accesible de esta poética, Paz advertirá un acercamiento al pueblo a fin de disolver la marginalidad del poeta moderno. En su defensa del hermetismo, sin embargo, sugerirá que dicha empresa implica una degradación de la poesía. En torno a la pregunta de si existen poetas difíciles, señala: “Se trata de un error de perspectiva. No son más altos: simplemente, el bajo mundo que los rodea es más” (44). La resonancia social de la poesía, entonces, radica en la capacidad de participación de su público. Este nivel de recepción lectora sin embargo, depende de variables históricas y no de las decisiones estilísticas del autor. Ahora bien, el arte poético tal como es definido por Paz involucra dos operaciones, las cuales son resumidas como “separación y regreso” (39). Primero, las palabras son desarraigadas del lenguaje común a fin de que cobren una dimensión poética: “El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos” (38). Segundo, una vez culminado el poema, este “se convierte en objeto de participación”; es decir, regresa al lector cuyo lenguaje dio existencia al texto (38). Para Paz, la poesía exige recreación, no adhesión. Cualquier aspiración de impacto social, entonces, tendría que materializarse en el ámbito expresivo; ya sea en la usanza del lenguaje en la cultura popular o en la conciencia de su funcionamiento²⁵.

La segunda paradoja abordará la relación de representatividad entre la poesía y la realidad. De nuevo, se yuxtapondrán a modo dialéctico dos argumentos opuestos: “La poesía revela este mundo; crea otro” (13). Limitada a las contribuciones teóricas de Antonio Machado, la tradición realista aboga por un enfoque objetivista, un estilo realista de representación, temas

²⁵ Aunque alejado del periodo histórico en cuestión, el ejemplo más claro de poesía que haya ejercido un impacto social significativo quizás sea el de la poesía épica. Según Paz, obras como el Mío Cid, el Cantar de Roldán y el Rey Arturo fueron textos fundacionales de identidad nacional: “Al crear el lenguaje de las naciones europeas, las leyendas y poemas épicos contribuyeron a crear esas mismas naciones. Y en ese sentido profundo las fundaron: les dieron conciencia de sí mismas” (39). El impacto es particularmente visible en el “valor arquetípico” de las “imágenes míticas” que estas obras introdujeron en el lenguaje del imaginario cultural (39).

de relevancia social y un lenguaje mayoritario. Para que el lenguaje no subvierta estos elementos, no podrá volverse polisémico; es decir, no podrá ser liberado al máximo. El poema realista reduce la ambigüedad, emplea la imagen con selectividad y no arriesga metáforas sorprendentes. Su realismo sirve de referencia a la realidad y por eso le exige preservar el espacio y el tiempo. Se asemeja a la prosa en su resistencia a exponer la pluralidad semántica del lenguaje. Por contraste, la poética esteticista —tal como es planteado por la vanguardia de la década de 1920— concibe del poema como una realidad autónoma. Este concepto ya implica una admisión de la naturaleza simbólica de nuestro conocimiento. Para Paz, el lenguaje es el instrumento con el que se elabora toda noción de realidad. Es inescapable al constituir el único vehículo de toda reflexión: “No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado” (30). Una realidad formulada a partir de un sistema de símbolos, entonces, se reduce a una red de metáforas interconectadas: “La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas” (34). Al reconocer la arbitrariedad de los signos que constituyen el conocimiento, Paz parece descubrir la posibilidad de crear un discurso alternativo cuyos símbolos sean presentados como si guardaran la misma validez que los del discurso mayoritario. La poesía “revela este mundo”, entonces, exponiendo la fundación lingüística de la realidad y negando la identificación del signo con el objeto. Adicionalmente, la poesía crea realidades autónomas —y abandona la realidad social como objeto de representación— explorando la diversidad semántica del lenguaje.

La tercera cita define la poesía como un género vinculado a la identidad colectiva: “Expresión histórica de razas, naciones, clases” (13). No obstante, se introduce otra contradicción: “Niega a la historia” (13). La primera observación es punto de inicio tanto para la

poética de Paz como la de Machado. El poeta no puede sino obrar con un lenguaje compartido; el de su comunidad. Lo que distingue al procedimiento de Paz es el desarraigo de las palabras de su significación normativa. La frase también sugiere que es posible organizar un conjunto de obras según su procedencia étnica, nacional o socioeconómica y analizarlo a partir de las voces individuales que lo componen. Aun si el autor no expresa la intención de escribir sobre su comunidad primaria, el sujeto poético reflejará una identidad social en mayor o menor medida. A través de estas señas de arraigo colectivo, se podrá inscribir la voz individual en la expresión histórica de un determinado grupo. Por contraste, la poesía negará la historia al hacer de la experiencia subjetiva —del yo— el meollo del texto. Aunque el discurso en primera persona pueda leerse como un fragmento de historia, el poema no lo presenta como tal. Según Paz, la poesía es donde “el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito” (13). No verbaliza aquello que trasciende el reconocimiento de ser un sujeto histórico, pero infiere que se refiere a la experiencia y óptica particular de cada individuo. Sobre todo (y a pesar de que experiencia y óptica estén condicionadas por tiempo y espacio), Paz se opone a reducir la sensibilidad poética a una prueba de un argumento histórico. Esto supondría minimizar la importancia del principal constituyente de la poesía.

Si bien Paz sobrepone la voz individual a sus circunstancias históricas, la cuarta contradicción le añade un matiz a la validez del yo: “Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío” (13). Escribir poesía implica dibujar un rostro; a medida que el lector lo examina descubre que es un conjunto de trazos. Culminar la escritura habiendo expuesto la nada que el lenguaje oculta es imperativo, ya que evidencia que se ha trascendido los límites de la palabra. La inclinación

esteticista es notable; toda poética que no aspire a este objetivo se queda en la superficie. En concreto, definir el yo como máscara lo convierte en artificio; en recurso manipulable. Plantear la poesía como comunicación entre dos individuos se torna obsoleto si el sujeto poético es declarado ficticio y autónomo. El concepto de empatía entre lector y autor está ausente de la poética paceña, ya que el mensaje del poema tiene como meta final la apertura del lenguaje. En definitiva, el efecto estético predomina sobre lo que el autor podría transmitir sobre su persona.

Estas cuatro citas de Paz anticipan sus argumentos más pertinentes en torno a qué es la poesía. Como señalé en el párrafo inicial, Paz distingue poesía —o lo poético— de poema a fin de separar impresión poética de obra. Según Paz, lo poético puede ser derivado de variadas fuentes: “hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas” (14). Evocar esta impresión es requisito mínimo de cualquier poema. Ahora bien, lo poético es un fenómeno accidental; no se inventa, sino que se encuentra. Por otra parte, el poema es la materialización de lo poético en obra. La voluntad creadora opera una vez que el autor se disponga a ser “el hilo conductor y transformador de la corriente poética” (14). Quizás no haya mejor síntesis que esta oración de Paz: “Lo poético es poesía en estado amorfo” (14). Esto no significa que poema equivalga a estructura formal (o incluso que exija rasgos propios del género, como estrofas o versificación): “Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía” (14). Afirmarlo resulta obvio, pero no hay poema sin lo poético. De este modo, todo texto que no ostente una forma tradicional —el poema en prosa, la poesía concreta o la poesía visual— puede ser incluido en la amplia gama de la poesía siempre que provoque una experiencia poética.

Como crítico, Paz resalta al máximo la heterogeneidad de la tradición. Su propósito no es sólo señalar la pluralidad de corrientes que existen dentro de una época, sino hacer de la

expresión individual la esencia de la poesía. Paz concibe del poema como un objeto “único, irreductible e irrepetible” y una “unidad autosuficiente” (15). Se opone a agrupar obras de carácter singular bajo la misma visión homogeneizadora: “nada autoriza a señalar con el mismo nombre a objetos tan diversos como los sonetos de Quevedo, las fábulas de La Fontaine y el Cántico espiritual” (16). Al ser irremplazable, lo poético cobra relación a la “naturaleza última” del poema (15). Esta última frase le atribuye pluralidad al significado del texto. Si bien la “naturaleza última” es la esencia irreducible del poema, no constituye su único significado. Al ser el mensaje fundamental, sin embargo, se halla en oposición a las capas más superficiales del poema.

La tensión entre la teoría formalista y la historicista se manifiesta en la aproximación crítica de Paz. Este emplea la primera para localizar el objetivo fundamental de la lectura — descubrir la “naturaleza última”— en el poema en sí y afirmar la presencia de un contenido primario intemporal. Por otra parte, Paz criticará el método historicista por no poder develar lo poético: “La retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última” (15). La teoría neo-historicista y la formalista difieren en un rasgo clave. La primera trata la subjetividad representada en poesía como ideología; un conjunto de influencias institucionales que convergen en un yo. Para la segunda, la subjetividad una vez representada es expresión; lo humano en su propio mérito, pero a fin de cuentas lenguaje. Una exégesis neo-historicista no sólo implica, sino que requiere conocimiento —sea histórico, sociológico, biográfico o económico— que posibilite la lectura deseada. Aun una disciplina como el formalismo, la lingüística, se muestra limitada ante la variabilidad semántica del lenguaje. Para Paz, el significado fijo no es una realidad, sino un efecto; es posible de lograr a

través de un determinado discurso (por ejemplo, el de la prosa) con un determinado propósito (el de transmitir datos concretos). Por el contrario, la búsqueda del sentido en la poesía implica generar y descartar interpretaciones hasta descubrir lo poético y así recrear la apertura expresiva realizada por el autor. El enfoque histórico podrá informar el estético (por ejemplo, ofreciendo “la tonalidad de un periodo”), pero será circunstancial por sí solo (14). En conclusión, leer poesía no será dialogar con otra subjetividad, sino disolverla; profundizar en el lenguaje en busca de la experiencia poética, no de un mensaje.

Para Paz, entonces, la heterogeneidad de la tradición radica en los rasgos distintivos de la expresión individual de cada artista. Su crítica de la historiografía literaria es que pasa por alto dicha complejidad: “La perspectiva histórica —consecuencia de nuestra fatal lejanía— nos lleva a uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes” (16). Homogenizar el pasado implica obviar las sutilezas presentes en cada periodo o corriente y por ende desconocer la naturaleza de cada autor: “La distancia nos hace olvidar las diferencias que separan a Sófocles de Eurípides, a Tirso de Lope” (16). Por último, son estas sutilezas los rasgos definitorios de cada artista y se suscitan debido a su voluntad creadora, no por factores extra-literarios: “esas diferencias no son el fruto de las variaciones históricas, sino de algo mucho más sutil e inapreciable: la persona humana” (16). En conclusión, la historia literaria subordina la individualidad del poeta al interés de organizar el tiempo de forma coherente y abordable. Comprender poesía no es conocer su historia, sino leer la obra hasta su límite.

Para recapitular, el poema es más que su estructura, más que un producto histórico y más que una fuente biográfica. Pero además, tampoco es técnica o estilo. A diferencia de la creación poética, la técnica es instrumental y reemplazable al evolucionar en eficacia; es un “procedimiento” cuyo “valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento” (17). Por contraste,

la poesía no admite sustitución alguna al carecer de fines prácticos que justifiquen dicha operación. De ahí que Paz cite el paso del arco al fusil como un desarrollo técnico y lo contraste con la diferencia cualitativa entre la Eneida y la Odisea. La técnica es imitable, pero la poesía no lo es al constituirse de creaciones: “La llamada ‘técnica poética’ no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador” (17). Es más, aun cuando la técnica se comparte y surge un estilo —“procedimiento colectivo”, lo llama Paz— poeta es sólo aquel que lo trasciende: “El poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época —esto es, el estilo de su tiempo— pero trasmuta todos esos materiales y realiza una obra única” (17). Ya que la marca distintiva del poeta destacado no yace en su estilo, es necesario retornar a lo poético. En efecto, este concepto es independiente incluso del sentido del texto, el cual es de carácter histórico: “Ni por sus materiales ni por sus significados las obras trascienden al hombre. Todas son ‘un para’ y ‘un hacia’ que desembocan en un hombre concreto, que a su vez sólo alcanza significación dentro de una historia precisa” (20). Si lo poético es lo que el lector experimenta (“un estado”) a partir de su recreación del poema, cabe preguntar cómo definirlo si es independiente tanto del estilo como del sentido (25). A pesar de que lo poético ocurra a partir de la recepción de un lenguaje abierto, el término describe primordialmente una experiencia estética y no una epifanía de carácter intelectual. Paz introducirá la noción de lo inefable, entonces, para resistirse a una definición conceptual de lo poético. Si bien lo inefable yace por definición fuera del alcance del lenguaje, es también rasgo de un sentimiento legítimo. Paz explica que el sujeto moderno demuestra un conflicto entre su adhesión científica y su espiritualidad, particularmente en torno a la inspiración artística, fenómeno al que se le solía atribuir origen divino: “Para el intelectual —y, también, para el hombre común— la inspiración es un problema, una superstición o un hecho que se resiste a las explicaciones de la ciencia

moderna” (165). Por supuesto, tanto ciencia como doctrina religiosa se constituyen del recurso fundamental del conocimiento: el lenguaje. Fundamentalmente un concepto romántico, lo inefable involucra un reconocimiento el límite de la perspectiva humana frente a la exorbitancia de un universo que a su vez le provoca asombro y curiosidad.

Plantear la revelación de lo inefable como el objetivo de la lectura supone para un lector no especializado un esfuerzo mayor al de comprender un mensaje expresable. Paz usará el concepto de participación —ausente o minimizado en poéticas que enfatizan la transparencia— para señalar el papel activo del lector como un requisito. Para llegar a ese argumento, empezará por negar la marginalidad de la poesía denominándola forma inalterada —o pura— de la palabra. Por el contrario, se describirá la prosa como un discurso restrictivo por necesidad. En este discurso, entonces, la palabra “encierra una pluralidad de sentidos” que debe comprenderse en su máxima expresión (21). En la prosa, “las palabras aspiran a constituirse en significado unívoco” y a efectuar una comprensión inmediata y carente de ambigüedad (21). Si bien Paz pretende rescatar a la poesía de su estatus minoritario, acaba por exaltarla. La elevación de la poesía por encima de la prosa —incluso la literaria— no es única de Paz y ya es visible en los escritos de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En *El arco y la lira*, esta tensión será reflejada en afirmaciones que describen discursos de función comunicativa como simplificaciones (“En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana”), restricciones (“El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona”) o degradaciones (“El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo”) (21-22).

Una de las críticas más frecuentes al esteticismo señala que la pluralidad del sentido poético provoca en el lector más perplejidad que asombro. Por un lado, la ausencia de un

significado definitivo no supone que la lectura poética carezca de una meta concreta. Sí supone que se corra el riesgo de una lectura frustrada e insatisfactoria. Paz afirma que lo inefable se alcanza cuando el lenguaje logra “transformarse en imágenes y de este modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación” (23). La paradoja de un discurso que simultáneamente es lenguaje y supera el lenguaje es expuesta de la siguiente manera: “Sin dejar de ser lenguaje — sentido y transmisión del sentido— el poema es algo que está más allá del lenguaje. Más eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje” (23). La imagen resulta ser lo intraducible —lo inexplicable— y lo que se halla al trascender el lenguaje desde del mismo. Es también la recompensa de un modo de lectura minucioso, divergente y reconstructivo. En pocas palabras, leer poesía no podrá ser una actividad pasiva. Por su parte, el lector promedio deberá estimar si valdrá la pena invertir sus horas sin recibir los típicos estímulos de la lectura: entretenimiento, complots intrigantes, datos concretos, información aplicable o incluso el enternecimiento de una poesía sentimental y sencilla. Es por este factor que Paz reconoce la comprensión del poema como una posibilidad, puesto que la participación lectora nunca está garantizada: “El poema es una posibilidad abierta a todos los hombres, cualquiera que sea su temperamento, su ánimo o su disposición. Ahora bien, el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente” (25). Este quizás sea el talón de Aquiles de la poesía esteticista frente a poéticas que sí priorizan la comunicación. Es un arte cuyo goce es un resultado ideal y no una probabilidad.

Una diferencia esencial entre Machado y Paz yace en la función del lenguaje sobre la cual fundamentan su poética. Para Paz, el lenguaje es principalmente el instrumento con el que se construye la realidad y por consiguiente vía al conocimiento; es una herramienta de creación. Para Machado, el lenguaje es comunicativo por naturaleza e inextricable de la comunidad donde

se adquiere y emplea; es herramienta de transmisión. La poética machadiana no sólo pregona transparencia ante los lectores, sino que evidencia la postura política del autor al dirigirse a una audiencia popular con cierto propósito modernizador. La poética de Paz concibe del autor como artista autónomo; su aparente apoliticismo es un ejercicio de libertad ante toda presión extrínseca. Al no comprometer su escritura, se rehúsa a un pacto de comunicabilidad con el lector. En todo caso, transfiere el compromiso a la audiencia, de quien exige participación. Cabe aclarar que Paz reconoce el origen social de la adquisición del lenguaje. Aun el poema más hermético se constituye de vocablos del “fondo común de su época”; es decir, de lenguaje compartido²⁶ (17). En definitiva, dos inquietudes centrales a esta disertación son por qué el poeta esticista opta por arriesgar la incomprensión y por qué suele concebir de su audiencia como un único lector en vez de una comunidad de personas.

Según señala Paz en *Los hijos del limo*, la marginalidad de la poesía moderna radica más en la postura crítica de la misma modernidad hacia la tradición que en su exaltación de la innovación: “Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente... sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad” (20). Paz ubica el origen de la modernidad en el Romanticismo y considera subsecuentes corrientes rupturistas —como el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo— continuaciones de esa tradición. Por su parte, la vanguardia constituirá la culminación y la manifestación más radical de esta línea rupturista (Paz la describirá como “una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron”) (161). La vanguardia no es originalidad

²⁶ El lenguaje es también inescapable al ser el recurso con el que se formula todo conocimiento, sea de nuestra identidad o del universo. Como indica Paz, no es “un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar” (31). En efecto, incluso la novedad de la vanguardia reside en la vía alternativa de expresión que crea con los recursos habituales. Aun el neologismo —palabra nueva por excelencia— logra expresar un significado sólo a partir de vocablos ya conocidos.

sin precedente, sino desafío del realismo (“la tradición inmediata”) (161). Tampoco se distingue cualitativamente de corrientes anteriores que han propuesto rompimiento. Paz insinúa que el rasgo diferenciador de la vanguardia es su *grado* de ruptura: su extremismo retórico y estético.

La tradición moderna es paradójica. Para perpetuarse, debe resistirse a la repetición y así evitar su propia auto-crítica. La única vía para no devenir en tradición —contra lo cual se define— es ejercer cambio constante e impedir que el tiempo la estabilice. Al ser fruto de la crítica, cada estética nueva es “inmune a la crítica” hasta que su novedad se desgaste. Paz resume este círculo vicioso de forma concisa: “La modernidad se identificó con el cambio, identificó el cambio con la crítica y a los dos con el progreso” (210). Esta tendencia aseguró así la constante regeneración del arte: “Cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba” (211). Por contraste, la consecuencia —exacerbada durante la vanguardia— fue que cada propuesta acabó por ser efímera y exigir una que la sustituya: “Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión” (161). Mientras más acelerado el cambio, menos visible es su presencia en la obra. Paz reconoce la pérdida que esta celeridad supone para el arte moderno: “Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica” (211). Estas dos últimas frases son significativas al anticipar un rasgo clave de la cultura poética española de la segunda mitad del siglo XX: retórica que anuncia rompimiento, obra que demuestra arraigo a la tradición.

Al provenir de un movimiento cultural antagónico a la aristocracia, la poesía moderna resulta inasimilable para la burguesía, la cual pretende “domesticarla” a una estética familiar (*El arco y la lira*, 40). Según describe Paz, estos intentos de incorporación son siempre fallidos por

la misma rebeldía inherente al verso moderno: “apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces sin proponérselo, una crítica y un escándalo” (40). Ahora bien, el anti-burguesismo de la vanguardia se desarrolla dentro de la misma burguesía. Al prescindir de formas literarias tradicionales —y al ejercer una crítica moderna—, los poetas se rehúsan a servir de espejo para la audiencia más presta a consumir literatura. A su vez, abogarán por las clases populares, pero resistiéndose a su lenguaje. El resultado será la insularidad; poetas de procedencia burguesa que niegan la sensibilidad tanto de su estrato social como de las masas y edifican una audiencia entre ellos mismos. Paz localiza las “fuentes de la comprensión” de la poesía “en la comunidad del lenguaje y de los valores” (42). Al desprenderse de ambos, sin embargo, el poeta moderno se destina a sí mismo a la incomprensión y a la rebeldía.

Esta marginalización propia de la disyuntiva moderna también provocará una reacción opuesta: la de regresar al lenguaje común en busca de una audiencia popular. Paz señala tres estrategias que pretenden “reconciliar poema y lenguaje social”: El realismo socialista, la integración del folklore y el empleo del lenguaje coloquial (42). A las tres las considera insuficientes. Al subordinar al autor bajo un proyecto político, el realismo socialista falsifica tanto la creación lírica como la relación —en principio “orgánica y espontánea”— entre poeta y pueblo: “entre el propagandista y su auditorio se establece un doble equívoco: él cree que habla el lenguaje del pueblo; y el pueblo, que escucha el de la poesía” (41). Eficaz o no, el realismo socialista es criticado sobre todo por ser el simulacro de un diálogo imposible de recrear en la modernidad. Por otra parte, Paz describirá el folklore como cultura caduca: “el folklore, preservado en los museos o en regiones aisladas, ha dejado de ser lenguaje desde hace varios siglos: es una curiosidad o una nostalgia” (42). Su escasa relevancia a la actualidad invalida al

folklore como punto de encuentro entre poeta y audiencia. Por último, Paz se referirá al habla coloquial —en especial la urbana— como un lenguaje de expresividad estancada: “El habla de la ciudad tiende a petrificarse en fórmulas y slogans y sufre así la misma suerte del arte popular, convertido en artefacto industrial” (42). En efecto, es el devenir del lenguaje en “jerga reseca de técnicos y periodistas” a raíz de influjos industriales, mediáticos o mercantiles lo que conduce al lenguaje poético a diferenciarse del común en formas radicales; es decir, a convertirse en un “ejercicio suicida” que garantiza la inaccesibilidad (40). En resumen, Paz criticará toda tentativa de “ir al pueblo” por la artificialidad del lenguaje con el que pretende vincular al poeta con las masas (40). Su argumento fundamental, sin embargo, es que el hermetismo no es un desvío de la poesía, sino el lenguaje genuino de la modernidad; es repercusión histórica más que selección de estilo. Si el hermetismo es autenticidad, entonces, facilitar la poesía es un falseamiento que sabotea la posibilidad de diálogo entre autor y audiencia: “Si el poeta abandona su destierro —única posibilidad de auténtica rebeldía— abandona también la poesía y la posibilidad de que ese exilio se transforme en comunión” (41). Destaco, entonces, que Paz sobrepone el hermetismo al lenguaje popular en virtud de defender al poeta moderno ante imposiciones extra-literarias. En *El arco y la lira*, la historia le da a la poesía su carácter específico y limita las formas que esta pueda adquirir. Exigirle una naturaleza opuesta es poco fructuoso si las condiciones históricas no lo favorecen.

La defensa más contundente de Paz, sin embargo, señala la incorporación de la realidad social como una justificación económica —más que política— de la poesía. En concreto, al carecer de valor mercantil ni tampoco ser un oficio remunerable, la poesía se halla excluida de las relaciones materiales: “Como la poesía no es algo que pueda ingresar en el intercambio de bienes mercantiles, no es realmente un valor. Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro

de nuestro mundo” (243). La intrascendencia cultural de la poesía se agrava a raíz de que su contenido —lo más semejante que ofrezca a un producto— se separe de la primordial área de comunión con el público: lo real. Como explica Paz a lo largo de *El Arco y la lira*, esta crisis comunicacional es particularmente aguda en la época moderna: “La poesía moderna no habla de ‘cosas reales’ porque previamente se ha decidido abolir toda una parte de la realidad: precisamente aquella que, desde el nacimiento de los tiempos, ha sido el manantial de la poesía” (243). Si se considera que la poesía no constituye una ocupación, a la marginalización del poeta se le suma la erradicación de su estatus social. La reintegración de la realidad social a la poesía, entonces, sucede a fin de reinsertar el verso en las masas. La objeción de Paz es que esta estrategia se fundamenta en una lógica mercantil; específicamente, el argumento de que la poesía requiere un valor material para recuperar su presencia social. Paz se pronuncia al respecto: “La polémica sobre el ‘realismo’ se iluminaría con otra luz si aquellos que atacan a la poesía moderna por su desdén de la ‘realidad social’ se dieran cuenta de que no hacen sino reproducir la actitud de la burguesía” (243). Si bien Paz no equipara a comentaristas burgueses con poetas marxistas, sí señala un juicio compartido por las dos ideologías que estos representan: la poesía moderna le es inútil al público. Aunque el objetivo de la cita de Paz sea refutar la línea crítica de la poesía social, también anticipa el neoliberalismo que se asentará en los países occidentales durante las últimas tres décadas del siglo XX. Expirará el proyecto de ideologización de las masas, pero será sustituido por el de comunión sentimental con el lector. Desde una óptica mercantil, concretar este diálogo —y maximizar su frecuencia— requerirá que el cliente se incline a consumir un producto intangible: una experiencia sentimental y estética. Cabe recalcar que la versión más pragmática de la poesía del siglo XX es la que transmite un mensaje concreto de índole política; es decir, aspira a ser comprendida con inmediatez y a repercutir en el ámbito

social. En esencia, sin embargo, no puede sino remedar a la poesía más etérea y ofrecer lo intangible: el lenguaje. Si la poesía es un producto cuyo estatus —de élite intelectual y no económica— radica en su dificultad, democratizarse requeriría que se le facilite el consumo al cliente. A su vez, esta dificultad no puede sacrificarse del todo; el escaso consumo de la poesía ya depende de una élite cuya sensibilidad se distingue de los gustos populares. Más aún, el estatus de la poesía —su cualidad atrayente— depende de este consumo. De este modo, si el lector carece de incentivos para consumir poesía, esta tendrá que modificarse a fin de ampliar su público sin desprenderse de círculos literarios ni del ámbito académico. No será hasta la década de 1980 que se resolverá la encrucijada. El estado poético mencionado por Paz —recompensa última de la lectura— será sustituido por la empatía. Sin abandonar el protagonismo del yo, el poeta aspirará a reflejar al lector demostrando una sensibilidad sentimental compartida. Si el lector acaba por identificarse con el poeta, el objetivo ha sido satisfecho. Por supuesto, esta operación implicará una reformulación del sujeto poético; una poesía democratizada sólo puede provenir de un yo democrático.

El veredicto de Octavio Paz es que la dificultad —no la incomprensibilidad— es innata a la poesía. Esta dificultad nace del procedimiento de separación y regreso que se detalla en *El arco y la lira*: Se desarraiga el lenguaje de su uso normativo, se le restaura su ambigüedad inherente y finalmente se le devuelve al público en poema. El recurso original es siempre un lenguaje compartido: “La voz del poeta es siempre social y común, aun en el caso del mayor hermetismo” (164). Si la dificultad se erradica, el poema deviene en lo prosaico; si se renuncia al lenguaje compartido, se anula toda afinidad con el público y minimiza la comunicación entre ambos. El goce poético, entonces, no sólo consiste en el juego intrascendente de Ortega, quien aborda la escritura desde la perspectiva del poeta. El goce también involucra al lector, quien

“reproduce los gestos y experiencias del poeta” (43). Sin un pacto de participación, no hay poesía. Ahora bien, al ser publicado en 1956, *El arco y la lira* ofrece un análisis retrospectivo de más de dos siglos de poesía. En contraste con “El creacionismo” (u otro manifiesto de la época), no pretende determinar el futuro inmediato del arte. Paz no abandera una vanguardia ni formula una poética propia; más bien, define el arte poético. Su tesis propone múltiples fundamentos del esteticismo como hechos indubitables de la poesía. El hermetismo es justificado como dificultad innata, la exigencia al lector como requisito del género, la innovación expresiva como restitución de la ambigüedad, el yo marginalizado como inevitabilidad de la modernidad, lo minoritario de la poesía como “descenso social” y “baja de nivel histórico” y la evasión de la realidad como poesía librada de políticas culturales y valores mercantiles (44). En cuanto al compromiso social, fue durante la Semana de Autor de 1988 que Paz anunció: “creo que soy yo el escritor o uno de los escritores hispanoamericanos con un mayor caudal de literatura propiamente política o histórico-política” (105). Después de todo, fue el género ensayístico lo que le permitió a Paz despojarse de la responsabilidad política en poesía. Cuando admite siempre haber “estado en contra de someter el arte a los compromisos políticos”, es un recordatorio de que dicho compromiso puede cobrar diversas manifestaciones (105). Para Paz, el vehículo más apto era la prosa; como se dijo, aquello no es arte.

2.6 Conclusión:

Espero haber demostrado con suficiente precisión los aportes de estos poetas a la tradición realista y la esteticista, así como proveído en conjunción con el primer capítulo una visión transatlántica de ambas tendencias. Para concluir, resumiré la poética de los cuatro autores con el fin de recapitular las principales observaciones presentadas.

Ante todo, el creacionismo de Vicente Huidobro concibe del poema como un objeto autónomo o no mimético; es decir, un texto que no exhibe los paralelos a la realidad típicos del realismo, como la autobiografía o la anécdota. Lo que quizás distinga al creacionismo de otras vanguardias es su énfasis estilístico; específicamente, el carácter novedoso de sus imágenes poéticas, a su vez logradas a partir de yuxtaposiciones inesperadas. Cabría destacar que el creacionismo se fundamenta sobre ciertas influencias vanguardistas y románticas. En particular, la poética se presta del antirrealismo del Dada así como de la ruptura con el pasado y desdén por la tradición manifestado por el futurismo. Asimismo, Huidobro hereda del Romanticismo el imperativo de una creación pura fundada en la inspiración y en el genio poético en vez de en la reproducción.

Por contraste, la impureza de Pablo Neruda, presentada en el manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” en 1938, se destaca como una de las reacciones más influyentes en contra del esteticismo. El manifiesto supondría un renacimiento creativo para Neruda, quien abandonaría el vanguardismo característico de *Residencia en la tierra* para empezar a desarrollar el corpus poético realista que definiría el resto de su trayectoria. En este manifiesto, Neruda exigirá una poesía fundada en lo material y lo sensual; dicho de otro modo, arraigada a la experiencia del mundo real. Es ya sabido que esta poética constituye una reacción crítica a la pureza de Juan Ramón Jiménez; con respecto a esto, la impureza puede considerarse una reivindicación de lo objetivo y un rechazo a enfoques de carácter antitético (como el metafísico, el religioso o el onírico). Por último, la impureza encierra también un rompimiento con los fundamentos de la vanguardia, puesto que Neruda mantiene la relación entre poeta y realidad, descarta todo afán de innovación técnica y aspira a introducir en la poesía varios elementos supuestamente no poéticos de la cotidianeidad.

En *El arte y la revolución*, César Vallejo plantea una poética socialista a la que asigna un carácter universal. Para Vallejo, esta poética no consistirá en limitarse a defender el socialismo como ideología, sino en abordar una condición humana compartida; dicho de otro modo, el socialismo se entiende como un tema de amplio alcance y en ocasión una sensibilidad. Si bien es imposible predecir de qué formas habría evolucionado la poética vallejana a lo largo de décadas posteriores, está claro que durante la Guerra Civil el autor aún considera la política un elemento inextricable del arte. Por otro lado, es evidente que incluso el Vallejo más comprometido se resiste a abandonar los fundamentos vanguardistas que definen *Trilce*. Esta contradicción es aclarada si se recuerda que Vallejo concibe del contenido y la técnica como una unidad que ha de reflejar la ética del artista. Es por este imperativo que tanto el mensaje como el estilo deben ejemplificar un carácter revolucionario, ya sea a través del tema o del trato dado al lenguaje.

El arco y la lira es la obra ensayística que elabora con mayor complejidad el pensamiento poético de Octavio Paz. Entre las ideas principales se halla una definición del oficio poético que establece un punto en común elemental entre la lírica de Paz y la tradición esteticista: “Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje” (Paz, 23). Ya que Paz considera la imagen poética la esencia de la poesía, trascender el lenguaje se vuelve requisito para poder acceder a dicha imagen. Paradójicamente, el poeta escribe aspirando a superar la palabra y generar una especie de comprensión no verbal: “Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende. Esta operación más adelante— produce la imagen” (23). En conclusión, podría afirmarse que Paz rebate el objetivismo del realismo al renunciar a la representación (escritura anecdótica, autobiográfica o descriptiva) y a la comunicación (la propuesta de que la poesía debe transmitir un mensaje concreto). Tanto Paz como Huidobro pueden situarse en la tradición esteticista al menos en relación a un fundamento:

El poema no conduce a un mensaje, sino que culmina en lo inefable por vía de la imagen poética. El propósito de la poesía, entonces, consiste en exigirle al lector una recreación del texto que en última instancia produzca una experiencia poética fundada en la emoción.

Para finalizar, en el próximo capítulo discutiré aquellas poéticas surgidas durante la segunda mitad del siglo XX que resultan más pertinentes a la polémica entre realismo y esteticismo (y por consiguiente a la poesía ante la incertidumbre).

Capítulo 3

3.1 Introducción:

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la poesía española y las poéticas que se han dispuesto a definirla han continuado evolucionando no sólo conforme a los fenómenos sociales que repercutieron en ellas, sino también a las polémicas que surgieron entre ellas. Desde el adentramiento de España en la posguerra hasta el inicio del nuevo milenio, los conceptos de realismo y esteticismo han permanecido enraizados en las discusiones públicas acerca de la poesía. Invariablemente, los textos que desde 1939 han impulsado y desarrollado esta polémica han sido acompañamientos a la publicación de nuevas tendencias; es decir, prólogos, artículos o manifiestos cuyo propósito ha sido justificar la poética en cuestión. Estos textos parecen corresponder a un motivo principal: El de introducir la poética al ámbito cultural —sea en forma de generación, agrupación o estética— asignándole una identidad que la distinga de otras poéticas. Como complemento a este afán de diferenciación, añadiría un motivo intrínseco a la creación artística: El de intentar impulsar la evolución del arte precisamente cuando las estéticas dominantes se han tornado predecibles. Será durante estos sesenta años, entonces, que la poesía social surgirá en respuesta tanto a la represión franquista como a la evasión de la vanguardia, que la segunda generación de posguerra presentará su realismo intimista como apertura del realismo comprometido, que la renovación poética de los novísimos irrumpirá como alternativa al realismo y que la poesía de la experiencia retornará al pensamiento artístico de la Ilustración y del realismo español para una vez más situar la sentimentalidad al centro de la poesía. Como en los dos capítulos anteriores, seguiré recurriendo a los términos “realismo” y “esteticismo” por su

utilidad para clasificar poéticas en dos vertientes esencialmente contrarias sin que esto niegue el carácter específico de cada poética.

En síntesis, el tercer capítulo estará dedicado a las cuatro poéticas más trascendentes de la poesía española entre el inicio del Primer Franquismo y la última década del milenio: La poesía social (o primera generación de posguerra), la generación del 50 (o segunda generación de posguerra), la generación del 68 (o los novísimos) y la poesía de la experiencia. En primer lugar, la poesía social será abordada como la corriente que da lugar a la concepción más frecuente del compromiso; la de una poética que aspira a la comunicación popular y adopta la preocupación nacional y la denuncia como temas predominantes. Como heredera del verso militante de Alberti y Neruda, esta poética se sitúa en las antípodas de la vanguardia al constituir un opuesto radical a la evasión. En segundo lugar, la generación del 50 será introducida como el conjunto de autores que posibilita una apertura del realismo al rebatir el paradigma de comunicación poética de la generación previa. El elemento más destacable de esta lírica será el protagonismo de la experiencia sentimental e íntima del poeta. Este rasgo implica que el receptor del texto ya no será concebido como una colectividad, sino como un individuo capaz de empatizar con los sentimientos del autor. Asimismo, la realidad nacional pasará a convertirse en objeto de reminiscencia y reflexión (en particular si se trata de la Guerra Civil) o a omitirse. En tercer lugar, la poética novísima supondrá un retorno a los fundamentos de la vanguardia y por ende traerá consigo una nueva postura rupturista ante el realismo posbélico y su arraigo a la tradición. Esta ruptura se demostrará en la apelación a formas de expresión cultural no tradicionales (entre las que se destacará la cultura *pop* contemporánea), a estéticas o técnicas provenientes de la vanguardia (como el surrealismo y el experimentalismo formal) y a la incorporación de elementos de matiz aristocrático (como la ambientación veneciana). En suma, los novísimos no

sólo constituirán una ruptura, sino que transformarán la vanguardia en instrumento de ruptura y por extensión en una tradición: “Y, sin embargo, con ellos, la vanguardia se convertirá definitivamente en historia, en tradición” (Navas Ocaña, 307). Por último, el capítulo concluirá con una discusión de la poesía de la experiencia, corriente que se establece en el panorama poético de los noventa como un realismo de carácter sentimental que pretende recuperar el pensamiento artístico de la Ilustración y por extensión ciertos aspectos de las poéticas realistas del siglo XX (piénsense en Antonio Machado y Jaime Gil de Biedma). La poesía de la experiencia se distinguirá por la ubicuidad de la experiencia sentimental, el tono intimista y en ocasión coloquial, la ambientación cotidiana, el uso puntual del monólogo, la ironía, el empleo equilibrado de tropos como la metáfora y el propósito de conmover. Podrá considerarse también como la más inmediata precursora —cronológica y estilísticamente— de la poesía ante la incertidumbre.

Para concluir, el objetivo del tercer capítulo será exponer la transformación de ambas tradiciones a lo largo de las últimas seis décadas del siglo XX, esto con el fin de desvelar la evolución de los cimientos poéticos de la poesía ante la incertidumbre. De esta manera, ya en el último capítulo, será posible comprender cómo es que la agrupación contribuye al desarrollo de la tradición que defienden.

3.2 La primera generación de posguerra: El apogeo del compromiso social y la génesis de la poética de comunicación

Según expone Octavio Paz en *El arco y la lira*, la poesía moderna se distingue por una relación antagónica entre el poeta y la mayoría. Este antagonismo se remonta a los valores contestatarios propios del Romanticismo, como el ansia de libertad, el individualismo, el

ensalzamiento de la subjetividad y la resistencia a la convención. No obstante, será durante el período neorromántico o posromántico —décadas que constituyen el inicio de lo que Paz denomina la tradición moderna— que el individualismo en poesía empezará a exhibir un carácter decididamente hermético. Según indica Juan Cano Ballesta en *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, la función recreativa —o bien evasionista— del género poético está señalada incluso en el pensamiento filosófico de la antigua Grecia. A lo largo de la tradición grecorromana, la poesía se concibe como “una ocupación recreativa” u “olvido de la vida real” (Cano Ballesta, 142). En contraste con el materialismo nerudiano (por citar un ejemplo moderno de una poética diametralmente opuesta), la óptica de la Antigüedad clásica considera la realidad cotidiana (piénsese en *Odas elementales*) y los acontecimientos de la historia actual demasiado prosaicos para generar temas de trascendencia lírica: “La tradición clásica, ya desde Homero, Aristóteles y Horacio, resolvía el problema de plano, no considerando poéticos sino unos poquísimos aspectos de la vida” (Cano Ballesta, 142)²⁷. Así como la función evasionista no es exclusiva a la poesía moderna, el crítico puntualiza que la reincorporación de la realidad (específicamente de la política) a la poesía tampoco se limita al compromiso social del siglo XX. En efecto, la excepción al modelo escapista que según Cano Ballesta define la historia de la poesía puede ser hallada en el fervor revolucionario y crítica anti-burguesa de ciertos textos románticos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX²⁸, la rebeldía social del Romanticismo empezaría a orientarse hacia la subjetividad del individuo. Por ejemplo, el simbolismo francés —la

²⁷ Si bien Cano Ballesta no revela cuáles son estos aspectos, podría inferirse que se refiere a la temática heroica de la poesía épica (específicamente de la epopeya). La Real Academia Española define la epopeya como un “poema extenso que canta en estilo elevado las hazañas de un héroe o hecho grandioso, y en el que suele intervenir lo sobrenatural o maravilloso” (RAE). La definición se ajusta a la descripción de Cano Ballesta. lo real (en cuanto acontecimiento mundano o momento histórico) quedan excluidos.

²⁸ Lo que aquí se entiende por “período neorromántico o posromántico”.

corriente posromántica más pertinente a la vanguardia— no conllevaría una propuesta políticamente revolucionaria, pero sí demostraría un notable experimentalismo. En este sentido, la sensibilidad simbolista comprendería una negación del materialismo y descartaría toda pretensión utilitaria. Su viraje hacia la interioridad y consecuente negligencia de la esfera social resultarían incompatibles con la politización de la poesía. De la revolución simbolista, las vanguardias apropiarian diversos elementos: la oposición al realismo, la indagación onírica, metáforas que vinculen objetos aparentemente dispares, el repudio hacia los valores burgueses²⁹ y una técnica que priorice la connotación en vez de la denotación. Décadas más tarde, habiéndose filtrado por las corrientes vanguardistas de inicios del siglo XX, estos elementos acabarían implementándose en la poesía deshumanizada —y carente de rebeldía, al menos al inicio³⁰— de la generación del 27. Comenzaría así la segunda fase de la tradición esteticista³¹, aquella que “excluye del ideal poético todo lo didáctico y utilitario” (Cano Ballesta, 149).

Si bien la poesía social predomina en el panorama literario de la década de 1950, las señas iniciales de politización se dan en la misma generación del 27. Como sugiere Cano Ballesta, la crisis económica paralela a la Gran Depresión, la inestabilidad social de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil supondrán para la generación del 27 un hallazgo de “su función de portavoces de la colectividad, de voz del pueblo”³² (27). Sobre esta solidaridad

²⁹ Me refiero a una tendencia que Cano Ballesta le atribuye principalmente a Baudelaire y que se perpetúa en el dadaísmo y surrealismo; “el placer aristocrático de desagradar” o “de deslumbrar al burgués” (27).

³⁰ La generación del 27 depura la influencia vanguardista de su rebeldía. Cano Ballesta lo resume así: “No hay un antagonismo social ni con la burguesía, a la que ellos mismos pertenecen, ni con la masa” (27).

³¹ En esta disertación, presento la poética juanramoniana como primera fase del esteticismo en virtud de dos rasgos principales compartidos con la generación del 27: la intemporalidad y el individualismo artístico. Como se indica en el primer capítulo, sin embargo, Juan Ramón Jiménez reprocha la intelectualidad excesiva del veintisiete y comparte con Antonio Machado la exaltación del sentimiento (si bien no su realismo ni preocupación histórica).

³² Presento una cita de Francisco Ruiz Soriano —editor de *La generación de 1936: Antología poética* (2006) — para también contextualizar la poesía social dentro de la historia de la poesía española del siglo XX. En resumen, el crítico señala dos rasgos comunes a estos autores: el rechazo a la pureza planteada por Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, y la recuperación de la poética noventayochista. Así lo expone el editor: “Los poetas del 36 soslayaron el purismo juanramoniano y de Guillén (palpable en el grupo vallisoletano de Meseta) para penetrar en los presupuestos de la Generación del 98 con las figuras de Machado y Unamuno como guías espirituales en ese

con las masas, el crítico afirma: “Para que se acerquen a ella tendrá que surgir una atmósfera social muy inquieta y absorbente, habrán de derrumbarse o ponerse en cuestión las grandes esperanzas puestas en la República, tendrá que surgir una atmósfera revolucionaria” (27). En el caso más notable, Rafael Alberti empezará a desplazarse del surrealismo al compromiso social en *Consignas* (1933). Miguel Hernández —considerado “genial epígono” del veintisiete por Dámaso Alonso— iniciará su etapa bélica con *Viento del pueblo* en 1937. Ya transcurrido el conflicto, Luis Cernuda abordará la experiencia de la guerra y el exilio en *Las Nubes* (1943). Parafraseando a Cano Ballesta, la Segunda República y la Guerra Civil reestructuran la ética del poeta, “quien va adquiriendo conciencia de su responsabilidad” a lo largo del período y acaba por reformular los fundamentos de su arte (150). En particular, los años que transcurren entre 1931 y 1939 se definen por una incertidumbre generalizada en torno al devenir de la nación y una atmósfera cultural en la que “la política lo invade todo” (Cano Ballesta, 176). Es dentro de estas circunstancias que el poeta —como el resto de la ciudadanía— se pregunta a sí mismo cuál es el papel que debe adjudicarse. Como señala Cano Ballesta, una postura artística neutra³³ habría recibido todo el peso de la desaprobación pública dentro de los círculos culturales de la época: “Hay que ver si los protagonistas de la vida artística o intelectual no cometen un crimen de lesa humanidad al intentar replegarse sobre sí mismos ignorando olímpicamente los avatares de su mundo en momentos de grandes decisiones” (158). Es así que priorizar la calidad estética del poema —o depurarlo— empieza a suponer una negligencia moral hacia la nación. Por contraste, ejercer un compromiso social ahora exige cierta resistencia a la innovación o al

recorrido íntimo y temporalista por la intrahistoria, la patria, el destino y la evocación autobiográfica y familiar —claramente presente desde el grupo Rosales hasta los poetas del exilio—, camino rehumanizador a seguir en el que también coinciden algunas vertientes de las primeras promociones de la posguerra y del medio siglo” (23).

³³ Me refiero a excluir la política del arte independientemente de la postura del artista como individuo.

embellecimiento típico del paradigma esteticista. Exige también una sencillez estilística que facilite la nueva función poética, la social.

En *Poesía española de posguerra*, Víctor García de la Concha define la poesía social como una “hipótesis de trabajo” cuya inquietud central es el “hombre en cuanto personalidad inserta en un contexto histórico concreto y en cualquiera o en todas las dimensiones de interrelación con otros hombres” (37). Según García de la Concha, entonces, la poesía social abordaría al sujeto en referencia a las esferas que condicionan su interacción social (“laborales, económicas, culturales” o “de clase”) (37). Ahora bien, este rasgo temático no exigiría por definición una renuncia categórica al vanguardismo si no supusiera también el objetivo de maximizar el interés popular. Dicho de otro modo, al aspirar a alcanzar a un público poco instruido, la poesía social niega la unificación entre revolución política e innovación poética (tal como la habría planteado César Vallejo). Por el contrario, la poesía social justifica su rechazo a la “labor de perfeccionamiento” propia del esteticismo debido al imperativo de alcanzar a una masa obrera no versada en poesía (Cano Ballesta, 27). Como indica Miguel Ángel García en *La literatura y sus demonios* (en particular referencia a Gabriel Celaya), esta poética constituirá un viraje hacia el realismo y una superación del vanguardismo de la primera fase de la generación del 27: “la deshumanización y la pureza dejan paso a la rehumanización y lo impuro” y “lo eterno o lo intemporal a la temporalidad histórica” (24). Concluiría añadiendo que si bien la poesía social genera un rompimiento con el esteticismo temprano de la generación del 27, también supone una continuación de su posterior compromiso.

Durante su declive en los años sesenta, la poesía social se convertiría no sólo en el blanco de crítica de José María Castellet y los novísimos —la neovanguardia española— sino de los mismos poetas realistas de la segunda generación de posguerra. En *La literatura y sus demonios*,

Miguel Ángel García expone el principal argumento crítico referente a la poesía social. Para empezar, García cuestiona si la corriente consigue redimir al poeta del elitismo que hereda de la tradición moderna. Para parafrasear al autor, la imagen del poeta moderno permanece bajo la postura igualitaria del poeta social: “Bajo ningún concepto se rompe con la figura del poeta moderno. Tan sólo el hueco que deja lo individual es rellenado con lo colectivo o los ‘otros’” (25). En efecto, al atribuirle a Celaya un “aliento entre revolucionario y paternalista”, García alude a la pretenciosidad de esta unificación entre autor y clase obrera (25). Aquel paternalismo vendría a ser producto de la misma extracción social del poeta, quien busca comunicarse con un pueblo obrero a través de un arte —o bien un registro— propio de la burguesía. En resumen, la poesía social nunca consigue una difusión masiva debido a su propia naturaleza: “Es una de las objeciones que recayeron una y otra vez, como veremos, sobre la poesía social: su carácter no popular” (44). La hipótesis errada de la poética parecería suponer que la accesibilidad y la simplificación garantizan una vía al consumo masivo sin otro elemento estético de por medio. Sobre esto, García contrasta el impacto de la poesía social con el de poetas consagrados que consiguieron integrar con efectividad elementos populares a sus obras: “La poesía popular, incluso la popularista de Juan Ramón, Lorca o Alberti, es mucho más eficaz que la poesía social, ‘porque si hay algo capaz de conmover, redimir y levantar un pueblo es el aire abierto y claro de sus canciones’” (44). De esta manera, la incompatibilidad de sensibilidades entre autor y audiencia impide el objetivo político de la poética (no sólo el de concienciar a la ciudadanía, sino el de democratizar el consumo de la poesía): “Lejos de llegar a todos los estratos sociales, el ‘mensaje’ del poeta sólo se dirige a los demás intelectuales burgueses, que son quienes leen poesía” (44).

En *La literatura y sus demonios*, García cita un comentario de Ángel González que resume una de las opiniones más frecuentes sobre la poesía social: “Más que posible, esa poesía me parece inevitable” (65). Podría conjeturarse que esta poética no habría surgido sin la convulsión política de la década de 1930; es decir, que fue un reflejo histórico cuya aspiración principal resultó idealista en exceso. Por otra parte, es preciso abordar la poesía social tal como en principio la concibieron sus exponentes: una cuestión primordialmente poética. En *La literatura y sus demonios*, García sugiere que un poema se forja a mayor o menor medida mediante un inevitable “ajuste de fondo y forma” (27). Por consiguiente, toda escritura poética exigiría la negociación de dos componentes inherentes a la poesía: la estética (“la relación inextricable de fondo y forma”) y el mensaje (lo “transmisibile o comunicable”) (García, 28). Más aún, maximizar este “ajuste de fondo y forma” —también descrito por García como una “exigencia de perfección”— conduce a cierta renuncia de la función comunicativa: “puede llevar a construir la obra como un ‘objeto absoluto’, un ‘conjunto autosuficiente’, autónomo y hermético, que deja de ser un ‘buen medio conductor’ de comunicación” (27). En torno a esta gestión del refinamiento estético y la accesibilidad, la poesía social ha quedado catalogada como el extremo opuesto al esteticismo menos inteligible. Como explicará García en su discusión sobre Gabriel Celaya, sin embargo, la poesía social nunca es concebida como un proyecto político por definición, sino como un arte poético que se ha adscrito un imperativo ético: “Celaya no acaba de entender la poesía social como una práctica ideológica e histórica: la entiende más bien como una práctica estrictamente poética antes que cualquier otra cosa” (41). Por su parte, Celaya reconoce la necesidad de cierto equilibrio entre ética y estética. Ante todo, el poema comunica (y ante todo, lo hace conservando su carácter intrínseco): “La obra de Arte tiene que responder a dos exigencias contrarias. No es un objeto válido por sí mismo sino un medio de

comunicación. Pero no es una comunicación cualquiera. Si lo sacrifica todo a la fuerza comunicativa se convertiría en un empujón emocional sin entidad propia” (27). Reiterando la definición propuesta por García de la Concha en *Poesía española de posguerra*, entonces, el tema primordial de la poesía social es la experiencia (si bien abordada por vía de sus dimensiones políticas). Añadiendo a esta definición, diría que la poesía social debe evaluarse no como retórica propagandística, sino como una confluencia entre lo sentimental y lo social en cuanto político (y no lo social en cuanto íntimo).

“La poesía es un arma cargada de futuro” es un texto emblemático de poesía social que podría considerarse *ars poética* de Gabriel Celaya. En conjunto, las once estrofas conforman una representación práctica de los fundamentos de la poética. En primer lugar, el tercer verso de la segunda estrofa (“se dicen las verdades”) y el primer verso de la tercera (“Se dicen los poemas”) proponen poesía y verdad como conceptos equivalentes (57). Lógicamente, entonces, la poesía vendría a servir de vehículo para un mensaje objetivo y concreto que a su vez exigiría mínima ambigüedad. Más aún, Celaya describe cierto estado sentimental que justificaría la devoción a la poesía. Por ejemplo, el primer verso del poema alude a la experiencia de una vida desprovista de entusiasmo o esperanza: “Cuando ya nada se espera personalmente exaltante” (57). En el verso siguiente, sin embargo, este desaliento se contrasta con la conciencia de estar vivo así como con cierta sintonía al aquí y el ahora: “mas se palpita, y se sigue más acá de la conciencia” (57). De esta manera, el poema empezará desenvolviéndose como una declaración de coraje y esperanza; al mantenerse “fieramente existiendo” y “ciegamente afirmando”, el yo poético insiste en obedecer a cierto imperativo vital (57). Por último, la mortalidad (“cuando se miran de frente / los vertiginosos ojos claros de la muerte”) será señalada como otra condición que justifique la expresión de la verdad por vía de la poesía (presuntamente al ser recordatorio de una existencia

finita) (57). En conclusión, ambos actos expresivos —escribir poesía y enunciar la verdad— serán planteados como un solo gesto de vitalidad, término que habría de aproximarse más a cierta fortaleza ante una circunstancia debilitante que a la exploración de una realidad abundante en experiencias.

En la tercera estrofa, Celaya hará referencia al propósito sentimental de la poesía, si bien matizándolo al sugerir su correspondencia a una audiencia posbélica: “Se dicen los poemas / que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados, / piden ser, piden ritmo, / piden ley para aquello que sienten excesivo” (57). Esta interrelación entre poeta y lector podría caracterizarse de la siguiente manera. El poeta se adjudica una función catártica y esperanzadora en respuesta a un público al que concibe como objeto de represión social. Es este el público que exige una existencia libre y genuina (“piden ser”), dinámica o vital (“piden ritmo”) y justa (“piden ley para aquello que sienten excesivo”). Al canalizar las inquietudes de un público que no posee libertad de expresión, entonces, el poeta le devuelve un sentimiento de liberación y posibilidad. Como sugeriría la metáfora de los pulmones expandiéndose, la poesía es concebida como una válvula de escape; y cualificado o no, el poeta se pronuncia en nombre del pueblo. Para continuar, este propósito sentimental es indivisible del objetivo político comúnmente asociado a la poesía social y que a su vez constituye la denominada función utilitaria de la corriente. En la quinta, sexta y séptima estrofa, Celaya incluirá diversas referencias a la dimensión política de su obra. La primera referencia será una afirmación del estrato social que busca como audiencia: “Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día” (57). De igual manera, el utilitarismo de la poética será presentado como un imperativo ético justificado por la represión del régimen: “Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan / decir que somos quien somos” (58). Como situación límite en un sentido económico y social (“Estamos tocando el fondo”), la

posguerra amerita un replanteamiento de la poesía que demuestre la atención del autor a la realidad nacional: “nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno” (58). Por último, cabría añadir que Celaya no sólo está disconforme con convertir la poesía en objeto de consumo minoritario, sino que además concibe del esteticismo como una postura política: “Maldigo la poesía concebida como lujo / cultural por los neutrales / que, lavándose las manos, se desentienden y evaden” (58). En este sentido, la expectativa que recae sobre el poeta es que encare el riesgo que el ejercicio del propósito aquí descrito implica; es decir, que se comprometa “hasta mancharse” (58). En conclusión, la valoración ética y temática de la poesía acaba por superar en importancia su valoración estética. El virtuosismo del poeta puro es eclipsado por su cobardía y la virtud del poeta social aumenta con el grado de compromiso —y por ende realismo— que manifieste.

Celaya presentará la metáfora central del poema en la novena estrofa: “Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho” (58). Mientras el arma (o instrumento emisor) representa la poesía, la munición representa aquel “futuro expansivo” (o mensaje emitido). El “pecho” hacia el cual la poesía apunta sugiere menos el corazón (o sentimentalidad) del lector que sus pulmones oprimidos (o su necesidad de libertad). Cabe destacar el propósito anteriormente señalado, entonces, de liberar al público de su desesperanza y despertar en él un ímpetu de acción. En efecto, esta función revitalizadora que el poeta anhela desempeñar así como la expectativa de que su poesía estimule cierta ética es introducida en la octava estrofa: “Quisiera daros vida, provocar nuevos actos, / y calculo por eso con técnica, que puedo” (58). Adicionalmente, al equiparar la poesía a un arma, la metáfora sugiere que este sentimiento de “futuro expansivo” ha de transmitirse de forma potente y certera. Este aspecto del tropo expresa la sencillez del lenguaje e impetuosidad de la retórica; el mensaje alcanza su objeto (el lector) de

forma veloz y su impacto (o comprensión) resulta inmediato. Fundamentalmente, Celaya plantea el propósito de su poética a través de una metáfora de respiración que permite superar —si bien subjetiva y momentáneamente— la sensación de opresión provocada por la atmósfera posbélica.

“La poesía es un arma cargada de futuro” concluye con la reiteración de dos fundamentos complementarios de la poética: la negación del esteticismo (“No es una poesía gota a gota pensada”) y el objetivo utilitario de la poesía (“Tal es mi poesía: poesía-herramienta”) (58). La décima estrofa ilustra el primer fundamento al rebatir la meticulosidad técnica y priorización estética de la tradición opuesta: “No es una poesía gota a gota pensada. / No es un bello producto. No es un fruto perfecto” (58). De igual manera, en la onceava estrofa se comparará el contenido del poema al “aire que todos respiramos”, metáfora que a su vez coincidirá con la comparación entre lectura y expansión pulmonar (58). A pesar de su carácter popular y revolucionario, entonces, la poesía de Celaya se define más como un vehículo de comunicación sentimental (“el canto que espacia cuanto dentro llevamos”) que de propaganda. En efecto, el texto concluye refiriéndose a las “palabras” del poeta como si fuesen inefables (es decir, poesía): “Son lo más necesario: lo que no tiene nombre” (58). Para Celaya, lo útil y lo inefable se reconcilian a través de un lenguaje que exige interpretación literaria, pero cuyo margen de ambigüedad es tan estrecho que no se arriesgan discrepancias en torno al significado del contenido ni se obstaculiza la expresión de un claro imperativo ético. El poeta proyecta su voz (lanza “gritos en el cielo”) con la esperanza de que algún lector recoja sus palabras y las transmute en acción (“en la tierra, son actos”) (58).

Como he señalado anteriormente, *La literatura y sus demonios* recoge un comentario de Ángel González en el cual la poesía social se concibe como una inevitable expresión histórica³⁴:

³⁴ “Más que posible, esa poesía me parece inevitable” (65).

González empieza por identificar la historia cultural —y por ende la literaria— como parte de la historia universal: “la Historia de la poesía o de la literatura ‘no es más que un fragmento de la Historia, que siempre es del hombre’” (65). El poeta procede a atribuirle al arte un carácter evolutivo que siempre depende de una contingencia material: “habrá que admitir que el arte tenga características diferentes en cada momento histórico” (66). Si bien González defiende el compromiso social como libertad artística³⁵ e incluso se muestra escéptico ante el objetivo de difusión mayoritaria, también prescinde de cualquier juicio valorativo sobre la poesía social en sí (66). González parecería abstenerse de una crítica estética de la poesía social porque su propia escritura rescata un fundamento temático patente en la corriente y específico a la tradición realista: la noción del individuo como sujeto condicionado por su ámbito social. Así lo explica Miguel Ángel García en el siguiente paráfrasis: “Cuando digo *expresarme*, me refiero a toda mi historia, que es una parte de la Historia que vivimos todos. Es parte, común, colectiva, es la que determina, incluso, mis confesiones más personales” (69). El realismo de la primera generación de posguerra le devuelve al autor su arraigo histórico, destaca su pertenencia colectiva y reivindica la realidad social como enfoque temático; concibe del yo poético como representación de una conciencia humana sujeta a una época determinada. Ahora bien, para Ángel González y los demás autores de la segunda generación de posguerra representarse a través de un yo histórico no implicará ni eximirse de profundidad poética ni restringirse a un discurso ético. En suma, la segunda generación de posguerra transfigurará la temática social de la primera y este desarrollo será el que exija modificar la expresión. Al inscribir la sentimentalidad íntima en la historia colectiva, estos poetas lograrán un equilibrio entre la apertura expresiva necesaria para trascender la poesía social y la accesibilidad requerida para permanecer dentro de la tradición

³⁵ Véase este comentario de González citado por García: “‘Pero yo me pregunto: si el artista ha de ser libre para todo, menos para comprometerse, ¿para qué le sirve la libertad?’” (66)

realista. El yo ya no será concebido como actor político con la vista dirigida hacia el futuro, sino como sujeto reflexivo cuya experiencia pasada se contextualiza a la vez que continúa siendo el núcleo de la obra.

3.3 La segunda generación de posguerra: La evolución del realismo y la renuncia al compromiso

El inicio del declive de la poesía social alrededor de 1956 traerá consigo el arribo de una segunda expresión poética de posguerra. En *Palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*, Juan José Lanz cita esta observación de Andrew Debicki sobre la aparición de esta nueva generación posbélica: “Para Debicki debe situarse entre 1956 y 1960 la aparición de una nueva conciencia generacional que manifiesta el agotamiento de la poesía social y la búsqueda de nuevas direcciones estéticas” (38). Estas “nuevas direcciones estéticas” suelen ser clasificadas bajo el nombre de “poesía crítica” y a los poetas que las ejercen bajo el de “generación del 50”. Los exponentes más visibles pertenecen a las dos agrupaciones principales del período: la madrileña y la barcelonesa. El año de nacimiento de estos poetas varía entre aproximadamente 1925 y 1934, dato que apunta hacia la diferencia de perspectiva histórica —y por consiguiente de propósito artístico— que esta generación mantiene con la anterior. Ya que ninguno de estos autores ha cumplido la adolescencia al iniciarse la guerra, su experiencia del conflicto se relata a través de una memoria difusa y reconocida imperfecta, así como desde el refugio de los espacios familiares. En marcado contraste con una generación polarizada nada ajena a la militancia, la generación del 50 evoca el período bélico con la ingenuidad del prisma infantil. Los poetas también demuestran una relación tanto de arraigo como de rompimiento con la poesía social. Así resume Miguel Casado esta contradicción en *Palabras gastadas*: “por un lado, el grupo canónico

del 50 se articuló fundamentalmente en torno a la poesía social; por otro lado, la mayor ruptura que se le suele atribuir es la que le separa de esa misma poesía social” (Lanz, 34). La ruptura señalada por Casado se manifiesta en torno a dos opuestos que polemizan la relación entre la poesía y el lector: la comunicación y el conocimiento. Al reincorporar la reflexión y el intimismo (incluso en la tematización de la historia nacional), los poetas del 50 atenúan la transparencia exigida por el “mayoritarismo poético” de la generación previa (Lanz, 13). Estos no invitan a una acción fundada en una ética específica; por el contrario, reformulan el poema como objeto artístico y así descartan cualquier objetivo extraliterario. Además, si bien la accesibilidad se manifiesta en el uso de lenguaje conversacional o referencial, a la vez transmite profundidad psicológica. Sin duda, el resumen de Lanz es tan sencillo como acertado: “mientras la primera generación pone el énfasis en el elemento social, la segunda generación lo pondrá en el elemento personal” (13). Carlos Bousoño también propondrá en 1974 la existencia de una segunda generación de posguerra que mantendrá “cierta continuidad estética con la generación precedente” y a la vez constituirá una poética distinguible con aportes propios (Lanz, 13). El crítico advertirá que las diferencias entre ambas generaciones “surarán de un elemento central en las relaciones individuo-sociedad (‘yo en mi circunstancia’) que las definen” (Lanz, 13). Es decir, los dos “énfasis” señalados por Lanz —el de comunicación masiva y el de profundización psicológica— corresponderán a dos poéticas humanas y realistas. No obstante, añadiría que la representación del yo variará entre ambas generaciones según se ejerza o renuncie a una función social; o mejor dicho, según cómo se plantee la relación entre poeta y lector. En particular, la poesía de la generación del 50 —ni hermética ni transparente, ni experimental ni carente de estilización— evitará los extremos de la tradición poética y supondrá cierto equilibrio entre realismo y esteticismo.

En “Poesía no es comunicación” (1953), Carlos Barral expone cierta reformulación del arte poético con la finalidad de facilitar una salida —o bien apertura— del realismo de posguerra. La crítica de Barral estará dirigida no sólo a la poesía social, sino a toda poética que defienda una “ambición social” o predominante “preocupación por el destinatario poético”; es decir, a toda poética de comunicación (23). Para Barral, esta clase de poética conduce a una “poesía exclusivamente temática” en la cual la transmisión del mensaje se privilegia por encima del impacto estético (23-24). A medida que el poema se forja según un imperativo de claridad, las señas de expresión estética —al contrario que las de expresión temática— van disminuyendo. Barral percibe esta relación inversa entre estética y accesibilidad como una imposición nada natural a la poesía; en efecto, señala toda poética de comunicación como “artificialmente disociada en forma y fondo” (23). La finalidad del crítico, entonces, será corregir esta disociación redefiniendo el propósito de la poesía para así alinearla nuevamente con los rasgos estéticos del género. En cuanto a la escasa mención del tema de la obra, Barral parecerá restarle énfasis al contenido precisamente porque su primacía sobre las otras dimensiones del texto causa el problema principal que se desea rectificar.

“Poesía no es comunicación” se aproxima más a un texto fundacional de neovanguardia que de un realismo incluso de carácter introspectivo. Según Barral, toda poética de comunicación se fundamenta en un conjunto de “fantasmas teóricos” que restringen la libre elaboración de una obra (o como dice el crítico, “que coartan la vocación creativa”) (24). Entre dichos “fantasmas” (nótese el vocablo que connota lo indeseable y lo expirado), yacen “el mensaje”, “la comunicación” y “la asequibilidad a la mayoría” (24). En efecto, cuando Barral critique a la primera generación de posguerra, lo hará imputándoles cierto desdén hacia la innovación y aferramiento excesivo a la tradición: “Mejores o peores, los poetas de la generación hoy

dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta) han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico” (24). La afinidad vanguardista de Barral se distinguirá aún más cuando sugiera que el predominio de esta generación “regresiva” debería corresponderle a una “vanguardia más joven”; dicho de otro modo, a poetas que puedan remediar el estancamiento provocado por el realismo (24). En suma, Barral asevera la necesidad de una renovación expresiva —no temática— que impulse la evolución de la poesía a lo largo de las generaciones. No promulga la vanguardia como una serie de fundamentos concretos, sino que la reivindica como filosofía del quehacer poético.

Aparte de rescatar el ímpetu vanguardista de innovación, Barral sustituye el propósito de alcance popular por la función de producir conocimiento. El crítico empezará por debatir un argumento central a la poética de comunicación; que el mensaje del poema se define durante una fase preliminar e independiente de la creación del texto. Barral cita la siguiente definición del “acto lírico” propuesta por Carlos Bousoño para finalmente refutarla: “*la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis (a la que se añade secundariamente una cierta dosis de placer)*”³⁶ (24). Lo que Bousoño entiende como mensaje es un contenido preestablecido —él lo denomina “*contenido psíquico*”— que acaba determinando las decisiones realizadas en la escritura (25). Según Barral, al plantear la poesía como “un vehículo de transmisión” que comunica esta clase de mensaje “*en forma de fluencia*”, Bousoño ignora la función creadora del proceso de escritura (24). Por su parte, al concebir el lenguaje como forma y fondo, Barral sostiene que el concepto original del poema se transforma inevitablemente a través de la escritura y la revisión, las fases realmente determinantes de la obra. Ya que el desarrollo del contenido y la elaboración formal

³⁶ Esta cita está extraída textualmente del ensayo de Carlos Barral. Todas las palabras en cursiva citadas en esta página, sin embargo, provienen de *Teoría de la expresión poética* de Carlo Bousoño.

del texto conforman un único proceso, entonces, el poeta produciría un contenido final que desconocía al iniciar la escritura y que desconocerá hasta concluir la obra: “El poeta ignora el contenido lírico hasta que el poema existe” (25). Asimismo, el contenido tal como lo define Barral poseería un carácter estético además de temático. En conclusión, el poema sería un todo que también comunica sus rasgos formales: “La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos” (26). Ahora bien, plantear la poesía como conocimiento supone no sólo una redefinición de la creación del poema, sino además de su lectura (esto es, de la comunicación poética en sí). Según Barral, la formulación de Bousño excluye “un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido” (25). Aparte de ignorar el papel determinante del proceso creativo, entonces, la poética de comunicación ignora también el papel del receptor en definir el contenido. Por el contrario, como señala Barral, se supone cierta la posibilidad de una transparencia expresiva total: “un estado psíquico que será identificado y revivido por el lector, por la sola virtud de ese uso idiomático que constituye el poema” (25). En “Poesía no es comunicación”, la lectura pasará de ser transmisión a diálogo entre subjetividades; con esto, el lector se convertirá en participante de la construcción del significado de la obra. De esta manera, podrá decirse que no habrá un contenido definitivo sin la intervención del lector: “Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico” (25-26). Ya que leer poesía es “un verdadero acto poético”, entonces, el lector descubre —o produce— un conocimiento autónomo a partir del texto (26)³⁷. Cabría concluir resumiendo una reflexión de Barral en torno a la

³⁷ Barral nunca niega la posibilidad de que las interpretaciones de diversos lectores concuerden; tampoco que un texto pueda evocar una experiencia compartida. Más bien, “Poesía no es comunicación” debe ser leído como lo que

participación del lector. Al referirse al poema como la derivación “de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil”, el crítico sugiere que la interpretación ha de involucrar un esfuerzo complementario (25). Barral señala la existencia de una “esterilidad de lectura” paralela a la “esterilidad creadora” y de este modo indica que penetrar un poema exige también cierta habilidad creativa (26).

De las influencias legadas por la poesía de posguerra, la de Jaime Gil de Biedma quizás sea la más pertinente al desarrollo de la poesía realista durante los últimos veinte años del siglo XX. Su poema “Intento formular mi experiencia de la guerra” —publicado en *Moralidades* (1966) y a continuación comentado— aborda la experiencia de la Guerra Civil a través de un nostálgico recuerdo de niñez. Cabe reiterar que la generación del 50 consiste de autores que presencian la guerra desde la protección parental y la apartada óptica de la infancia o niñez tardía. En contraste con la primera generación, estos poetas no denunciarán a la burguesía ni fomentarán la solidaridad con el proletariado, sino que relatarán experiencias personales condicionadas por su propio origen burgués. Como indica Lanz, el compromiso social será sustituido por una “radiografía de la mala conciencia del joven burgués con aspiraciones poéticas” (60). Por un lado, entonces, se despojará a la poesía de todo proyecto de ideologización aún si en ocasión se conserva un reflejo de la afiliación política del autor. Por otro, el poema adquirirá una hondura psicológica —inscrita en la experiencia histórica— que le infundirá profundidad al contenido lírico y exigirá un rigor estético anteriormente sacrificado a fin de maximizar la accesibilidad del texto.

es: la refutación de un planteamiento crítico a fin de introducir una alternativa (y no la promoción de una poética en particular).

“Intento formular mi experiencia de la guerra” retrata un conflicto entre la opacidad o poca fiabilidad de la memoria y el deseo de articular un recuerdo con exactitud. Al concluirse el poema, el vínculo entre el recuerdo añorado y el presente del yo poético es revelado. La memoria y su función autobiográfica serán temas introducidos desde la estrofa inicial. En estos versos, el sujeto dirigirá su atención hacia una niñez idílica y significativa.: “Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no es extraño, puesto que a fin de cuentas / no tenía los diez” (161). En estos versos, el sujeto dirigirá su atención hacia una niñez idílica y significativa. El marco histórico donde dicha niñez acontece será sugerido en la segunda estrofa (“Las víctimas más tristes de la guerra / los niños son, se dice”) y mencionado en la tercera. En esta última estrofa se empezará a relatar una serie de recuerdos —fragmentados y difusos— cuyo carácter irónico será pronto observado por el mismo hablante. Para este, la niñez transcurrida durante la guerra equivale a cierta paz bucólica, recreación campestre y refugio ofrecido por las propiedades que su familia poseía en Nava de la Asunción. A modo de resumir la estrofa, Gil de Biedma insertará una reflexión concluyente: “Mi amor por los inviernos mesetarios / es una consecuencia / de que hubiera en España casi un millón de muertos” (161). Cabe resaltar que la introspección de estas tres estrofas (y del resto del texto) constituye un realismo de tinte subjetivo. El poema es reflejo de un sondeo psicológico —y específicamente sentimental— en el que el sujeto aspira a elaborar una imagen verosímil de sí mismo. Para Gil de Biedma, este ejercicio implica concebirse como sujeto histórico y por consiguiente reflexionar desde la óptica de la experiencia. El conocimiento propio que se deriva, entonces, será indivisible de una temporalidad y circunstancia material específicas. El yo adulto será expuesto como una prolongación del yo infantil, su experiencia siempre definida por ciertos parámetros históricos (en el caso de Gil de Biedma, los de la burguesía catalana a fines de la década de 1930).

Asimismo, la niñez —como toda etapa vivencial— será imposible de comprender sin un contexto absoluto que abarque desde el entorno inmediato (Nava de la Asunción) hasta acontecimientos nacionales (la Guerra Civil). La contradicción específica que surge de esta introspección es de carácter moral y yace en la contrariedad entre una infancia que resulta idílica a causa de la guerra; se agudiza aún más al considerar que los autores del levantamiento encarnan la ideología política a la que Gil de Biedma se opone en su madurez. En resumidas cuentas, la sublevación del aborrecido ha provocado el idilio del que aborrece. Antes de la cuarta estrofa, entonces, se trasluce ya una comprensión polémica y nada simplificada de la historia personal. Claramente, la contradicción repercute en el concepto que el sujeto conserva de sí mismo (más adelante, este hará referencia a la disonancia entre su “experiencia” y sus “ideas”). Desde un criterio temático, este sentimiento de incoherencia permitirá un espacio en el que sea posible abordar una temática humana —a su vez realista y compleja— que se resista a una narrativa política sencilla.

A todas luces, “Intento formular mi experiencia de la guerra” transmite una mirada autocrítica a la sentimentalidad. Los diversos y frecuentes destinos vacacionales de la cuarta estrofa ofrecerán indicios sobre la procedencia económica del sujeto y la función del capital en garantizar un refugio de la guerra: “A salvo en los pinares / pinares de la Mesa, del Rosal, del Jinete!” (161). Las referencias explícitas a la guerra se darán a partir del tercer verso de la estrofa, todas filtradas a través de una memoria difusa y ya distanciada de la experiencia original: “el miedo y el desorden de los primeros días / eran algo borroso, con esa irrealidad / de los momentos demasiados intensos” (161). Cabe destacar, sin embargo, el realismo de esta admisión en torno a la imprecisión de la memoria. En este autorretrato, Gil de Biedma no falsifica su experiencia confeccionando una anécdota (confiesa incluso recordar pocos detalles y meras

imágenes). Más bien, deriva del conocimiento propio de los vestigios de su niñez. La mención de Segovia hace referencia a los tres años de guerra durante los que Gil de Biedma residió en Nava de la Asunción, donde su familia poseía propiedades. La disposición política de la familia es revelada en los siguientes versos, los cuales demuestran una percepción de Segovia como escenario de una victoria (o “lugar heroico”): “Y Segovia parecía tan remota / era ya casi el frente / o por lo menos un lugar heroico” (161-162). En efecto, Segovia fue ocupada por el ejército nacionalista el 18 de julio de 1936, el segundo día del conflicto. La referencia a la identidad de los héroes, entonces, se dará en la siguiente descripción de la ciudad castellana: “un sitio con tenientes de brazo en cabestrillo / que nos emocionaba visitar” (162). Según la autocrítica, el adulto problematizará la nostalgia de una dicha facilitada por la guerra; asimismo, los adultos del entorno infantil serán señalados como los que permiten derivar recreación de una catástrofe nacional: “...la guerra / quedaba allí al alcance de los niños / tal y como la quieren” (162). El goce inocente de lo trágico se agudiza en una imagen que semeja la búsqueda de fusilados a un juego: “A la vuelta, de paso por el puente Uñés, / buscábamos la arena removida / donde estaban, sabíamos, los cinco fusilados” (162). En retrospectiva, la conciencia del yo adulto batalla con una deuda —su dicha— que nunca pretendió adquirir. La inocencia —o inconsciencia— infantil se presenta ahora como si fuese inhumanidad deliberada. Para el joven poeta de postura izquierdista que años después devendría en cierto apoliticismo, la niñez significó haberse colocado en el lado incorrecto de la historia. Por último, el desentierro producido por la lluvia (“Luego la lluvia los desenterró, / los llevó río abajo”) sugerirá la eventual disipación del idilio infantil y la comprensión madura del significado de la guerra (162).

En la quinta estrofa, el yo poético evocará una excursión a Coca en la que aludirá a arengas políticas de cierto tinte festivo, atribuibles a los militares franquistas que regían la

localidad: “Y los mismos discursos, los gritos, las canciones / eran como promesas de otro tiempo mejor, / nos ofrecían / un billete de vuelta al siglo diez y seis. / Qué niño no lo acepta?” (162). El yo adulto rememora los “discursos”, “gritos” y “canciones” en apoyo al nacionalismo como instantes de algarabía a la vez que reconoce no haberlos comprendido en aquel entonces. La alusión a la nostalgia por una grandeza imperial —véase el retorno “al siglo diez y seis”— es achacable al discurso franquista y entusiasmo tanto al niño como a la muchedumbre. Para resumir el párrafo anterior, la ironía central del texto yace en el frenesí y jolgorio que ilusionan al niño sin que este haya adquirido cierta madurez política. En esta estrofa, sin embargo, Gil de Biedma desarrolla la ironía a través de una reflexión sobre la memoria. Tanto los adultos presentes como el poeta fabrican un paraíso perdido; un momento histórico o difusamente recordado o nunca experimentado que impulsa la dirección de la actividad presente.

Los seis últimos versos de la estrofa final ejemplifican el realismo propuesto por la segunda generación de posguerra: “Quien me conoce ahora / dirá que mi experiencia / nada tiene que ver con mis ideas, / y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron / después, mucho después / de que hubiera empezado la postguerra” (162). Si bien el lenguaje resulta transparente, el contenido genera una reflexión compleja. Gil de Biedma reconoce la discrepancia entre la experiencia —la menos consciente de sí misma, la infantil— y las formulaciones abstractas de la adultez. La relevancia de esta contradicción radica en su vínculo a la faceta política de la identidad poética. La mala conciencia burguesa proviene de una discordancia entre experiencia y percepción de uno mismo. En efecto, el poema “En nombre de hoy” —con el que se inicia *Moralidades*— incluye una sardónica dedicatoria a los poetas sociales de la época: “a vosotros pecadores / como yo, que me avergüenzo / de los palos que no me han dado, / señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social” (116). El moralismo del poeta

social depende de una ética intachable, ya que el compromiso social no admite posturas contradictorias. Según sugeriría el poema, sin embargo, la experiencia humana se desborda de los parámetros abstractos —lingüísticos— con los que se elabora una identidad³⁸. En el caso de “Intento formular mi experiencia de la guerra”, el valor sentimental de la vivencia es tan significativa para la construcción autobiográfica que resulta imposible negarla y excluirla de la obra.

Una vez concluida la lectura de los recuerdos anecdóticos, la reflexión de la segunda estrofa revelará una mirada crítica a la inocencia propia: “Pero también es cierto que es una bestia el niño: / si le perdona la brutalidad / de los mayores, él sabe aprovecharla, / y vive más que nadie / en ese mundo demasiado simple, / tan parecido al suyo” (161). El yo imputa el egoísmo y ensimismamiento del niño privilegiado, aquel que a diferencia de las víctimas más jóvenes (“Las víctimas más tristes de la guerra / los niños son, se dice”) ha sido resguardado de una realidad trágica. No sin ironía, el “mundo demasiado simple” del cual disfruta el niño (lo “vive más que nadie”) es el mismo (o “tan parecido”) que el complejo mundo adulto (el “de los mayores”) (161). En resumen, la felicidad del niño responde a una condición material que por definición conlleva la adquisición de valores burgueses. El mismo poeta criticará estos últimos en su adultez, pero a su vez reconocerá lo que su condición económica garantizó: un bucólico escape ahora inscrito en su imaginario sentimental (y poético). Luis García Montero condensa de forma exacta la poética del autor catalán en su artículo “Jaime Gil de Biedma y sus compañeros de viaje”: “Será la experiencia vivida la que construya una determinada educación sentimental que defina al personaje poético y a sus relaciones con el lector capaz de hacer acto de complicidad con su mirada” (141). En suma, la experiencia real —más aun, la narrativa acerca

³⁸ El uso del término “identidad” es aquí sinónimo de una narrativa construida acerca de uno mismo.

de sí mismo que el poeta construya a partir de sus vivencias— determinará el carácter de la auto-representación y por consiguiente la clase de relación creada con el lector.

3.4 Los novísimos: La modernización de la vanguardia en las postrimerías del franquismo

A lo largo de las dos décadas posteriores a la Guerra Civil, el realismo se irá estableciendo como la poética predominante. Cabría destacar dos excepciones que impidieron que el esteticismo fuese relegado por completo al margen de la poesía durante este período: La lírica rigurosa y sensual de Cántico y la poética garcilasista de la Poesía arraigada. No obstante, no sería hasta fines de la década de 1960 que una nueva agrupación poética le devolvería al esteticismo un protagonismo del que no había gozado desde tres décadas atrás. La existencia de esta generación es argumentada por primera vez por José María Castellet en el prólogo a su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Desde el comienzo del apartado inicial (“Justificación”), Castellet aludirá al carácter innovador de los antologados al describirlos, casi de modo eufemístico, como “un grupo generacional de jóvenes poetas que han aportado algunas novedades” (15). En suma, esta sección del prólogo empieza a reformular la justificación original del surgimiento de la vanguardia: la necesidad de una renovación poética que posibilite superar un realismo caduco. Ya que la vanguardia se teoriza a partir de una crítica hacia una estética hegemónica, también se presenta —sea de forma implícita o explícita— como un justo sustituto. Adicionalmente, la vanguardia será una propuesta formalista por naturaleza; no supondrá una renovación temática. A fin de justificar la introducción de los novísimos a la tradición lírica, entonces, Castellet se referirá al realismo de posguerra —sin distinguir entre generaciones— como una estética en ocaso; predecible, en esencia homogénea y vigente por más de lo necesario. Así lo explica el crítico: “el bloque de la poesía de la posguerra, a través de

modos y estilos o de modas y formas distintas, había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años” (15). Según Castellet, detrás de esta “coherencia” —o uniformidad estilística— no yace un justificante poético, sino una razón histórica: “coherencia que a mi entender se explicaba, en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil” (15). En conclusión, Castellet juzga injustificable la supremacía del realismo. En contraste con Carlos Barral, sin embargo, abordará la crítica desde una óptica estética (distintiva de la vanguardia) y no social (o relacionada a la función del poema respecto al lector).

Recurrir a las ramificaciones de la Guerra Civil no sólo le permite a Castellet explicar la pervivencia del realismo, sino introducir un argumento histórico respecto al surgimiento de la generación del 68. Como señala Juan José Lanz en *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*, los novísimos carecerán de cualquier recuerdo bélico al nacer después del conflicto: “la nueva generación no podía tener ningún recuerdo personal de la guerra civil, que había marcado de modo decisivo a las dos generaciones precedentes” (16). Por contraste, la juventud de estos autores coincidirá con una década de apertura cultural y atmósfera revolucionaria (fenómeno global que Castellet denomina “la revolución de los jóvenes”) (16). El apoliticismo de los novísimos resultaría contrario a la lógica si no fuese por dos factores: su priorización de una ruptura poética y su ubicación en las postrimerías del franquismo. En la primera sección (“Una nueva sensibilidad”), Castellet equiparará la renovación novísima a una “ruptura” en vez de a una “evolución” (22). El prologuista recurrirá a una frase de Manuel Vázquez Montalbán —“pesadilla estética”— para designar el período más crítico del declive de una corriente. Según Castellet, los “abandonos y deserciones” de ciertos poetas de posguerra confirmaron que el realismo se hallaba en dicho período y que la poesía española exigía un desarrollo lírico (21). El

aporte del 68, sin embargo, no se sustenta en una reformulación, sino en un rechazo —o bien negligencia— de la tradición. Para explicar este rompimiento, Castellet propone un factor histórico en particular; en vez de fundarse en el “humanismo literario” de la posguerra, la sensibilidad novísima se nutre de una cultura de masas que se arraiga en la población española durante la década del sesenta (23). Castellet se referirá a esta influencia mediática con un anglicismo (los “*mass media*”) y la planteará como la manifestación española de una transformación global. Ahora bien, la España franquista se distinguirá de otras naciones —las democráticas— por carecer de dos componentes: “una información cultural completa” y una “polémica ideológica abierta” (24). Por consiguiente, en España se disemina una cultura mediática que no problematiza el statu quo. Según Castellet, esta cultura se difunde con facilidad al excluir toda discusión que exija información detallada y participación crítica: “se impone un tipo de cultura basada en unos *mass media*³⁹ de muy baja calidad, pero que por lo mismo obtienen un enraizamiento popular de considerable extensión demográfica” (24). No obstante, el *establishment* poético de posguerra demostró una deliberada ceguera ante el arraigo de esta cultura mediática: “estos grupos, ideológicamente partidarios de una revolución que acercara la cultura a las masas, ignoraban voluntariamente el fenómeno de la existencia de una cultura popular” (24). A juzgar por el relato de Castellet, la poesía novísima surgiría con cierta insularidad; se nutriría de una expansión mediática ignorada por el *establishment* a la vez que obvia todo proyecto poético heredado de la posguerra⁴⁰. En resumen, la generación del 68 resulta

³⁹ Entre los artefactos culturales que constituirían esta cultura mediática, Castellet cita los siguientes: “radio, TV, publicidad, prensa, revistas ilustradas, canciones, tebeos, fotonovelas, etc., a un mero nivel de cultura futbolística” (24).

⁴⁰ De los “grupos dominantes en la época”, Castellet afirmará: “se dedicaban a la especulación polémica sobre si lo que más convenía al pueblo era una vuelta al folklore—fiel guardián de las genuinas esencias de una sociedad agraria—o la implantación, es un ejemplo, de las teorías didáctico-distanciadoras-brechtianas” (24). Conjeturo que aquellos “grupos dominantes” se refieren a poetas y editores que insistían en publicar realismo incluso en las postrimerías de la posguerra. Recalco, sin embargo, que Castellet no aborda los matices evolutivos de las dos anteriores generaciones de poesía realista. Por ende, el prólogo acaba por sugerir que el proyecto poético más viable

de un desbloqueo cultural⁴¹ caracterizado por el comercio mediático —tanto de lo extranjero como de lo nacional contemporáneo— y cuyo potencial político yace restringido.

Según el criterio del editor, los novísimos se clasifican en dos grupos: los seniors y la coqueluche. Los primeros son poetas cuya mayor edad los ha forzado a teorizar —si se quiere, crear— la ruptura con la generación anterior: “ellos son los que sufren realmente la ‘pesadilla estética’ y los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura” (Castellet, 27-28). La coqueluche —los más jóvenes— practica la ya establecida ruptura y recibirá de Castellet calificativos que sugieran rebeldía y fervor juvenil: “un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas” (28). Castellet contrasta a estas dos promociones por su forma de ejercer una estética extraída de la cultura mediática de la época: lo *camp*. Según indica Lanz, lo *camp* se manifiesta en la generación —en especial en los seniors— como la expresión de “la nostalgia de una edad mítica, a través de sus referentes estéticos, que actúan al modo de *correlatos objetivos*” (41). En definitiva, la integración de lo *camp* supondrá la legitimación de la cultura contemporánea como material poético y por consiguiente la transformación de lo popular —en cuanto nuevo— en significante lírico. Es por esta razón que los seniors reconocerán lo *camp* como una

de aquel entonces —según el criterio de autores que incluso para 1960 ya dejaban atrás la poesía social— era resucitar el folklore e ideologizar (o lo que comprendo cuando Castellet alude a “la implantación” de estética brechtiana).

⁴¹ En la descripción de su poética, Antonio Martínez Sarrión enumera los diversos factores que conformaron la apertura cultural de su generación. Sin duda, el común denominador es el consumo y la apreciación de lo extranjero: “Acceso más fácil a libros editados en el exterior, fundamentalmente en Latinoamérica (las ediciones en nuestro país eran absolutamente deleznable y no me refiero sólo a poesía) consideradas hasta los últimos cincuenta como clandestinos o poco menos; conocimiento de lenguas extranjeras (radicalmente básico en la formación de un poeta), vivos contactos personales, viajes al exterior, interés por otras formas culturales, no literarias en sentido estricto, muy evolucionadas y de sorprendente madurez y exigencia (cine, música folk, blues, jazz, tendencias pictóricas como neo dada, pop, comics, últimamente, etc.). Este dato de avidez y curiosidad apasionada por las vanguardias mundiales me parece decisivo en los poetas de mi generación” (88-89).

“democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*” (Castellet, 29). De esta forma, la neovanguardia del 68 retiene la representación deshumanizada de la vanguardia original sin excluir una referencialidad histórica⁴². Por otra parte, la coqueluche ejerce lo *camp* “con toda autenticidad” y lo comprende como “innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas” (Castellet, 29). Es decir, lo *camp* se valora por una aplicabilidad estética que exalta el artificio y que resulta compatible con el proyecto de la promoción. Según Jaime María Ferrán, el rasgo distintivo de la coqueluche es su preciosismo y fastuosidad expresiva. Por ejemplo, sobre Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, el crítico afirmará: “Estos dos poetas utilizan este tipo de lenguaje para admirar obras o lugares de gran belleza y para ellos es importante recuperar una visión primorosa que se ha perdido en España” (55). La razón de esta pérdida yace en la coyuntura posbélica (Ferrán mencionará “la gris posguerra, la miseria, la reconstrucción de la nación y la instalación lenta de un nuevo régimen”) y la clase de representación lírica que favorece” (55). En poesía, entonces, la sensibilidad *camp* constituirá cierta contradicción; formará parte de una neovanguardia (o corriente minoritaria de índole conceptual) a pesar de su carácter frívolo, comercializable y mayoritario.

En suma a los conceptos de *mass media* y *camp*, el de mito también resultará pertinente a la ruptura novísima. Según Castellet, una sociedad saturada de cultura mediática se caracteriza por “la creación constante de mitos” y su amplio arraigo colectivo (29). El crítico define el “mito” de la siguiente forma: “No es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma” (30). Análogo a la palabra, el mito es ahora un vehículo de comunicación que no proyecta un contenido intrínseco, sino que posee “un valor que no exige la sanción de la verdad” (30). El ejemplo de Castellet corresponde a la mitificación de personajes

⁴² En la poética novísima, el concepto de historia equivaldría al presente (o bien al pasado más reciente). En todo caso, me refiero a la presencia de un vínculo al contexto nacional.

históricos. Como sugerirá la próxima cita, el mito se materializa cuando se generan imágenes simbólicas y atemporales a partir de sujetos reales (tales como Marilyn Monroe o Ernesto Guevara): “Se trata, pues, de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas” (31). En cuanto al mensaje transmitido, Castellet insinúa que el contenido de la imagen es maleable y establecido por quien la emplee. En todo caso, la función de la imagen —sea mercantil, política o distintiva de una identidad grupal— resulta más relevante, puesto que determina el significado. Si bien el crítico no describe la función de la imagen despersonalizada a través de un contexto específico, sus ejemplos sí implican la mirada de un sujeto contestatario ante una alienación aparentemente capitalista: “refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alineador” (31). En efecto, otra afirmación de Castellet sí brindará dos ejemplos que sugieran la fácil apropiación mercantil y política de la imagen mítica: “Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente sus pasiones adolescentes —eso podría ser Historia—, sino el Erotismo o el Sexo; y Ernesto Guevara no será un estímulo o un modelo político a seguir —eso sería Historia— sino la Revolución en su versión más inmediata y subyugante” (31). Por último, Castellet resaltará la utilidad del mito en referencia al condicionamiento de una población al señalarlo como “un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora de los individuos y colectividades” (29). Retornando a la poesía, entonces, el mito —la imagen mediática— cobrará la referencialidad de un significante poético y desempeñará una función antitética a la usual (la de servir de “factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido”) (31).

Afirmar que los novísimos modernizan la vanguardia implica que esta ha evolucionado como tradición. Si bien Castellet omite mención de influencias españolas, sí insinúa un vínculo a

ciertos predecesores nacionales. Sobre la poética novísima, afirma lo siguiente: “dichos planteamientos son sólo parcialmente nuevos, por cuanto en algunos aspectos consisten, precisamente, en una tentativa de revivir ciertas concepciones de la poesía —incluso contradictorias entre sí— que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores” (16). Si Castellet está sugiriendo que la generación del 98 constituye una neovanguardia, sería previsible que esta herede aunque sea parcialmente la problemática del movimiento original. En el tercer apartado, Castellet defenderá a la generación ante la típica crítica dirigida a las poéticas fundamentadas en la vanguardia: su dificultad. En suma, Castellet exigirá que el lector se aproxime a la poesía novísima tomando en cuenta la ruptura; de otro modo, surgirán “dificultades de comprensión” (33). Al resaltar que la poética se resiste a “la propuesta clásica de ‘interpretación’ de un poema”, el crítico sugerirá la necesidad de un criterio alternativo (33). Al teorizar la poética por vez primera, entonces, el prólogo servirá no sólo de justificación sino de acompañamiento a la lectura. De los novísimos, el lector podrá anticipar “irracionalidad”, “aristocraticismo”, “frialidad” y “artificiosidad” (Castellet, 35). Al justificar estos rasgos a través de un discurso teórico, sin embargo, Castellet los inmuniza ante una crítica clasicista. Lo ilógico, la fastuosidad gratuita, la ausencia de intimismo y la sobreabundancia de la imagen —defectos en ojos del realismo— se reivindican al reformularse los criterios tradicionales de calidad poética⁴³. De esta forma, la vanguardia pervive al ser subvertida la poética realista —aquel “humanismo literario” señalado por Castellet— y se moderniza al ser incorporados fragmentos

⁴³ En décadas posteriores, críticos del estilo novísimo enfatizarán el problemático fragmentarismo de la escritura. Castellet describe esta lírica como un discurso aforístico —por no decir fragmentario— a diferencia de silogístico o lógico. Haciendo eco del artículo de Carlos Barral, sin embargo, Castellet justificará lo aforístico como una cualidad meritoria en sí misma cuya complejidad se resolvería a través de la participación lectora: “Los aforismos son incompletos y requieren por ella una profunda participación” (35). Para el editor, la renovación poética conlleva por necesidad una renovación lectora. Sólo así se habría de sobrepasar “la actitud maniquea de la generación anterior” en cuanto a juicios literarios se refiere (31).

de la cultura de masas. En efecto, el mismo Castellet articulará el propósito de la generación como la restitución de cierto dinamismo creativo: “la pretensión de todos es la de establecer una dinámica vanguardista en las estancadas aguas de la cultura española y de reinstaurar una polémica ausente en los últimos años” (36).

Como preámbulo al análisis de la poesía novísima, cabe presentar los cuatro rasgos de la generación enumerados en la cuarta sección, “Del oficio de poeta”. En primer lugar, la ruptura implica prescindir de la influencia de la tradición de forma tajante. Como bien señala Castellet, “la libertad formal es absoluta y, en líneas generales, no hay ninguna preocupación preceptiva” (41). En segundo lugar, ya que la misma ruptura exige una técnica alternativa, la generación deriva de su bagaje vanguardista técnicas que consigan “evitar el discurso lógico” y “romper la expresión silogística” (Castellet, 41). Entre los recursos mencionados, Castellet incluye la “escritura automática”, la elipsis, la “sincopación” y el “collage” (o inclusión de fragmentos textuales extraliterarios) (41). En tercer lugar, los antologados —en especial los más jóvenes— se destacarán por cierto exotismo y sobreutilización del artificio. Según indica el editor, la obra renunciará a las usuales facetas del realismo, como lo cotidiano, lo autobiográfico y lo nacional: “Son temas orientales, exaltaciones de ciudades desconocidas, nombres de lugar o de persona que atraen ante todo por su valor fonético, descripciones de vestidos, disfraces o fiestas, mitos clásicos o fábulas medievales” (43). Por último, Castellet señalará cierto nivel de heterogeneidad dentro de la generación y referirá una discrepancia pertinente al siguiente análisis. Mientras ciertos autores priorizarán la poetización de textos extra-literarios y cultura popular, otros favorecerán una estética artificiosa y exotista sin alusión al ámbito mediático de la época.

Sin duda, la poesía de Manuel Vázquez Montalbán se ajusta con exactitud a la poética senior tal como es expuesta por Castellet. Mientras el poema “¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de

Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!” materializa tanto la sensibilidad mediática como la técnica rupturista, el texto preambular de poética expone una crítica al compromiso social que resulta fundamental al proyecto novísimo. Aunque pertenezca a una generación a la que se le achaque apoliticismo e inaccesibilidad, Vázquez Montalbán señalará como rasgo inherente a la literatura un potencial crítico cuyo impacto ideológico ha merecido la sanción de autoridades eclesiásticas y monárquicas: “Los peligros de contagio literario ya habían sido previstos desde el nacimiento de la imprenta. Un respetable Papa de Roma había hecho cortar la mano y la lengua a un libelista y los reyes y validos cortaban todo lo que había que cortar para impedir el contagio literario” (55). En efecto, Vázquez Montalbán observará en la literatura una capacidad de liberación popular ya evidenciada por ciertos acontecimientos históricos: “La literatura clandestina condicionó fundamentalmente el *temple* (en el sentido existencial del término) pre-revolucionario (de la Revolución Francesa)” (55). Las discrepancias de Vázquez Montalbán con el compromiso —o realismo— social, entonces, se originarán en una crítica al marxismo en cuanto habilite una forma restrictiva de poder político análoga a las ya señaladas (la Iglesia y la monarquía). Como ejemplo de esta equivalencia histórica, Vázquez Montalbán menciona a Balzac y a “los folletinistas románticos y naturalistas” como objetos del descrédito de Marx y Engels: “Marx y Engels se creyeron que aquella literatura era la literatura de la burguesía” (55). Según arguye el poeta, sin embargo, ni la extracción económica del autor ni el estrato social que él o ella retrata resultan pertinentes para valorar una obra. De ahí que Vázquez Montalbán critique el criterio ideológico aplicado por ambos filósofos para juzgar la expresión literaria, cuyo mérito es sugerido autónomo: “Ninguno de los dos apreció el hecho de que las novelas de Balzac no sólo eran la literatura de la burguesía, sino la literatura de la literatura” (55). Ya en el siglo XX, la subordinación del arte a fines partidistas conducirá a una prosa esquemática —es

decir, de formas prescritas— que carecerá de ímpetu creador: “Después unos cuantos oficinistas bien intencionados aplicaron el esquema y tras serios ejercicios de retorta descubrieron el realismo socialista, que es el realismo más realista de todos los realismos” (Vázquez Montalbán, 55). En conclusión, se concebirá el realismo socialista como una ramificación del poder político⁴⁴ así como una limitación de la imaginación literaria. Por último, Vázquez Montalbán proclamará la disociación de poesía y política mediante una declaración evocadora de la pureza juanramoniana: “Creo en la revolución. Con una condición: la libertad de expresión” (58).

Efectivamente, el apoliticismo —o mejor dicho, escepticismo político— de los novísimos se fundamenta en la experiencia histórica de los mismos. Por ejemplo, Castellet señala la producción de mitos como un método de encauce ideológico típico de la sociedad contemporánea: “el mito es, en definitiva, en nuestro siglo —promovido por las derechas o por las izquierdas reinantes, da lo mismo— un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido” (31). La generalización crítica entre guiones es entendible si se considera la producción —y grado de diseminación— propagandística de los regímenes involucrados en la Guerra Fría así como la irrupción mediática de Estados Unidos en España. A modo humorístico, entonces, Vázquez Montalbán mencionará un “realismo-imperialista” —piénsese en Hemingway, Fitzgerald y Faulkner— paralelo al socialista a fin de aludir al creciente dominio cultural ejercido por Estados Unidos. Dentro de todo, Vázquez Montalbán y Castellet describirán a España como una sociedad receptora; a merced de una cultura capitalista tanto extranjera como nacional. Poco dirán poeta o editor acerca de las restricciones culturales

⁴⁴ Es evidente que esta observación se aplica al contexto soviético, donde una política estatal regulaba la expresión artística. Por otro lado, Castellet explicará la hegemonía realista en España como consecuencia del trauma bélico. En ambos casos, sin embargo, la pervivencia del realismo se deberá a un factor extrínseco al arte —sea imposición política o memoria colectiva— que hará del realismo una inevitabilidad histórica (injustificable, dicho sea de paso, desde un criterio de libertad artística).

instituidas por el franquismo; en efecto, el principal detrimento para la creación y lectura poética serán los hábitos de consumo masivo condicionados por el capitalismo. De ahí que Vázquez Montalbán se considere “un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente capitalista” y que se resigne a una negación rotunda de la función social de la poesía: “Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada” (57). El ensayo de Vázquez Montalbán no promulga elitismo; el autor no reafirma el carácter minoritario de la poesía, sino que lo acepta como un hecho. De escaso impacto social y desplazada por arte menos exigente, entonces, la poesía se reduce no sólo a una actividad de élite, sino de ocio: “Creo que escribir es un ejercicio gratuito que satisface las necesidades de unos 2.000 culturalizados progresistas” (57).

El título del poema “¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!” de por sí refleja la situación dramática del texto: el recuerdo de una influencia mediática —un mito contemporáneo— en la formación sentimental de una joven generación. Aparte de exhibir una temática típica de los novísimos, el poema también demuestra el carácter estilístico de la ruptura. Suficientes ejemplos constatan que el tema del recuerdo generacional resulta compatible con una expresión realista. El distintivo de este poema, entonces, radicará en su praxis estilística; la versificación, la omisión de la puntuación, la ausencia de transiciones (o fragmentarismo) y la inclusión, si bien gratuita, de referencias populares.

Antes de situar el recuerdo de Yvonne de Carlo en el contexto de su adolescencia, el yo poético describirá a la actriz estadounidense rememorando el erotismo y sensualidad de su indumentaria cinematográfica: “era el technicolor / en su contorno lila destacaba / la boca corazón, el busto corazón / las bragas corazón en la danza / de Sherezade” (82). La obra aludida es *Song of Scheherazade*, una película musical de 1947 cuya trama narra el romance entre una

bailarina española —papel ejercido por Yvonne de Carlo— y un compositor ruso estacionado en Tánger. Este dato apunta hacia el consumo nacional de una imagen mítica —exotista y artificial— de la mujer española fabricada por la óptica hollywoodense. El yo poético empleará la primera persona plural para resaltar el carácter generacional de este encaprichamiento con las figuras representadas por la actriz. A su vez, Vázquez Montalbán destacará la inmadurez —o fase juvenil— de esta sentimentalidad al comparar la actriz a una maestra: “para nosotros era la chica / redimible como una maestra / de primera enseñanza” (82). En suma, la imagen mítica de Yvonne de Carlo demostrará su popularidad al reproducirse en espacios sociales: “sus ojos grandes / pero sucios los hemos vistos luego / abotonando la penumbra de las cafeterías” (82)⁴⁵.

La séptima estrofa incluirá una referencia al inicio del romance entre Yvonne de Carlo y el actor catalán Mario Cabré. En concreto, se mencionará el encuentro de ambos en el Festival de Cannes, donde el actor habría de aproximarse a la actriz. El requiebro de Cabré —presente en paréntesis en la octava estrofa— es un fragmento extraído de *El libro de buen amor*: “(más arde y más se quema / cualquiera que te ama / amor, quien más te sigue / se quema en cuerpo y alma)” (83). La incorporación de los versos del Arcipreste de Hita para cortejar a una actriz estadounidense en el siglo XX supone poner en pie una equivalencia entre el cine de Hollywood y la obra clásica de poesía medieval. De forma análoga a la integración de referencias *pop* a la poesía, *El libro de buen amor* ingresa al ámbito de la cultura popular; más aún, deriva una significación nueva que conserva su original asociación amorosa. Las tres últimas estrofas del poema, entonces, se centrarán en el sujeto poético y sus compañeros adolescentes, para quienes el romance cinematográfico provocará una identificación tanto masculina como nacional que en

⁴⁵ El uso del adverbio “luego” y el olvido sugerido por “la penumbra de las cafeterías” también apuntan a la relegación histórica de Yvonne de Carlo. Vázquez Montalbán alude a un hecho innegable de la cultura de celebridad: al caducar en dos o tres generaciones, el mito —al menos el producido por el cine— exige constante sustitución.

retrospectiva resultará irónica: “nos sentimos nacionalmente representados / mas personalmente burlados / a punto sin embargo de enamorarnos / de muchachas con más carne que hueso / de descoloridas bragas blancas” (83). El contraste humorístico entre los adolescentes y Mario Cabré (y las “muchachas con más carne que hueso” e Yvonne de Carlo) forma parte de un contraste global entre la juventud española y las estrellas de cine extranjeras; de ahí que Vázquez Montalbán compare los romances de la adolescencia a importantes “entrevistas / en furtivas correrías por parques / repletos de domingo” (83). El poema finalizará con un remate irónico que resaltará lo ridículo —y lo real— de una educación sentimental matizada por una cultura de consumo extranjero. La infatuación femenina con el actor británico Peter Lawford será la contraparte de la atracción masculina hacia Yvonne de Carlo: “atardecía, alguien nos dijo / que las muchachas muere seis días / cada mes / luego resucitan / aceptan cartas furtivas / y si te pareces a Peter Lawford / se dejan besar” (83). En resumen, Vázquez Montalbán ofrece una visión nostálgica de un fenómeno cultural que hoy en día se consideraría cotidiano. Al ser incluido en *Nueve novísimos poetas españoles*, sin embargo, el poeta ejerce una función —si bien adscrita por sí mismo— de modernizar una poesía que según sus contemporáneos ya raya en lo anacrónico. Para Castellet y Vázquez Montalbán, ignorar cambios culturales enraizados en el tejido social llegada la década de 1960 sólo conduciría a una poesía inverosímil. Al menos desde un criterio temático, cabe concluir que esta generación redirige la mirada de la poesía hacia el presente.

Después de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*, el prólogo de José María Castellet habrá de suscitar numerosas críticas. En esencia, la ruptura teorizada —aunque presentada como fáctica— por Castellet será expuesta como un discurso publicitario. Esta crítica se sustentará en tres argumentos que he inferido del artículo “¿Algo nuevo con los *novísimos*?”

de Rosa Benítez Andrés. El primer argumento alega que la publicación de la antología responde a una intención de desplazar y sustituir a una poética aún predominante, y no a la de introducir un modelo alternativo —nuevo— de aproximarse a la escritura. El segundo argumento apunta hacia el insuficiente matiz dedicado al realismo de posguerra; en efecto, Castellet omite mención de la pluralidad de este último (y según Benítez Andrés, también obvia la heterogeneidad de los novísimos). El tercer argumento afirma que el editor le atribuye a la novedad un intrínseco valor positivo que ejerce una función mercantil.

La crítica de Benítez Andrés arranca desde un contraste entre los novísimos y una neovanguardia italiana —años después incorporada al Grupo 63— presentada en la antología *I novissimi* (1961) de Alfredo Giuliani. Según Benítez Andrés, ambas corrientes abogan por una renovación poética y superación de la tradición inmediata: “la fascinación por la novedad, el deseo de ofrecer algo diferente a lo ya conocido y cierto rechazo de los modelos precedentes son los espacios en los que ambas propuestas vendrían a coincidir” (555). Aunque ambas corrientes disintieran de sus específicas tradiciones nacionales, sus proyectos de modernización convergían en la superación de un realismo estéticamente conservador: “aunque los ‘enemigos’ no fueran por completo equiparables, ambos grupos concuerdan en el deseo de subvertir las estéticas que hasta el momento habían dominado sus respectivos sistemas literarios” (Benítez Andrés, 555). Ahora bien, la diferencia entre ellas radica en cómo se formulan ruptura y opositor. Según indica Benítez Andrés, la propuesta de *I novissimi* poseyó “un carácter teórico” y no generacional: “la separación se establecía con respecto a cierta concepción de la poesía, en tanto que régimen de mimesis versificada” (559). Es decir, la agrupación italiana enfoca la innovación en la praxis lírica (o “las propias posibilidades del lenguaje”) (559). Al discrepar con un paradigma poético —un rival abstracto—, los *novissimi* consiguieron evitar —o al menos así se insinúa — una

escalada de animosidad. Respecto a los novísimos, la autora citará un comentario de Castellet en el que este afirma haber recopilado los poemas de acuerdo al siguiente criterio: “la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— la poesía anterior” (17). El gesto que le generará crítica a Castellet, entonces, será anunciar lo que él mismo denomina una “ruptura sin discusión” (16). El editor formula la ruptura no como propuesta sino como proceso concluido; de esta forma, se sugiere que una sustitución objetiva de la poética realista ha sido al menos iniciada. En resumidas cuentas, esta estrategia discursiva efectúa una revisión histórica de la tradición (y como indica Benítez Andrés, responde a “un deseo —ya asentado en la institución literaria— de cambio generacional”) (559).

Según Castellet, el panorama poético de posguerra exige el arribo de una neovanguardia. Tan duradero ha sido el estancamiento de la poesía española que una renovación poética resulta perentoria; asimismo, el impacto de una generación innovadora después de veinticinco años de invariabilidad estética no sería poco significativa. Ahora bien, para resaltar esta urgencia y afirmar la trascendencia de los novísimos, Castellet recurre a una descripción reduccionista y poco pormenorizada de la poesía de posguerra. En particular, no se hace referencia a la evolución ocurrida entre la primera y segunda generación de posguerra, omisión que permite aglutinar ambas poéticas bajo una noción difusa de realismo. Al prescindir de cualquier desarrollo correspondiente a la generación del 50 (sea el enfoque experiencial de la historia nacional, la teorización de la poesía como conocimiento o la profundización psicológica del yo poético), Castellet le adjudica a los novísimos la superación del realismo, tarea ya emprendida durante la década de 1950⁴⁶. Benítez Andrés argumenta, entonces, que el planteamiento del

⁴⁶ En torno a la superación del realismo posbélico, la autora afirma: “Algo que, por otra parte, ya había comenzado a trabajar la poesía precedente en el contexto español, pues no olvidemos que la antología italiana fue publicada

prólogo se impulsa por un afán de distinción y comercialización: “queda abierta la posibilidad de interpretar esa radical escisión anunciada por el antólogo en tanto que estrategia de sugestión, maniobra editorial o reclamo publicitario, más que como respuesta real a una demanda poética” (559). Ahora bien, esta estrategia editorial cobra efectividad a través de la oferta de novedad; en concreto, la valoración de la ruptura radica en sí misma. Lo que Benítez Andrés problematiza, entonces, no es solo que una práctica promocional se haga pasar por crítica literaria, sino que establezca el valor comercial como criterio determinante para forjar una poética. En torno a esta crítica, Benítez Andrés afirmará lo siguiente sobre Castellet: “se liga su método de trabajo a intereses mercantiles e ideológicos que, auspiciados por criterios apriorísticos en relación a lo que es o no aceptable en literatura, estarían dictando los posibles desarrollos del hecho poético” (560). A continuación, detallaré —valiéndome del artículo aquí comentado— el criterio apriorístico fundamental: la valoración positiva de lo nuevo y su equivalencia a lo necesario.

Al menos desde la publicación de *Postnovísimos*, antología editada por Luis Antonio de Villena en 1986, la presunta originalidad de los novísimos es considerada una recuperación de fundamentos vanguardistas: “Los novísimos surgen como un intento de modernizar y abrir la poesía española de postguerra, para reenlazar con la experiencia europeísta del 27” (Villena, 11). Veinticinco años más tarde, Lanz reiterará esta observación en *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*, a modo de constatar la aceptación de una contradicción en el prólogo: “la supuesta ruptura estética lanzada por Castellet no suponía en profundidad sino un cambio de tradición, la recuperación de una tradición poética distinta, que, en consecuencia, venía a negar la formulación rupturista” (85). A juzgar por esta conclusión, sería acertado atribuir la ruptura a cierta miopía histórica que reduce la tradición española a sus últimos veinticinco años. En efecto,

justamente cuando en España empiezan a cobrar relevancia poetas como Gil de Biedma, José Ángel Valente o Ángel González” (561).

la omisión de la generación del 27 resulta esencial para elaborar una poética sin vínculos a la tradición nacional y sólo forjada a partir de influencias cosmopolitas o contemporáneas; es decir, para concebir un fenómeno nuevo y de paso establecer “‘lo nuevo’ como valor positivo en el campo de la cultura” (Benítez Andrés, 553). La autora recurre al teórico Boris Groys para exponer la estrategia editorial de Castellet. Valiéndose del estudio *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (2005), Benítez Andrés resume el paradigma de la generación del 68 mediante este paráfrasis: “una idea de cultura en la que lo nuevo pasa a ser considerado como lo concordante con la realidad, sin mayor requisito a la hora de servirse de tal concepto que el de sustituir a aquello que hasta el momento se tenía por conocido” (562). Según esta cita, lo nuevo equivale a un presente — poético, en este contexto— no visto hasta entonces. Si imponer lo nuevo implica negar la tradición, sin embargo, también supone revelar un vínculo a ella: “lo nuevo adquiere ese estatuto no en relación a lo verdadero, sino en relación a lo antiguo, a la tradición” (Benítez Andrés, 562). De acuerdo con este argumento, innovar —producir lo nuevo— dependería de material ya existente pero por definición ignorado; por contraste, no consistiría en crear —o incluso descubrir— “algo oculto, esencial o verdadero” (Benítez Andrés, 563). De esta forma, innovación sería sinónimo de transformación: “La innovación no consiste en que comparezca algo que estaba escondido, sino en transmutar el valor de algo visto y conocido desde siempre” (Groys, 19). Como ejemplo de una transmutación típica de los novísimos, cabría citar la incorporación de la cultura de masas a la poesía; a través de ella, se ennoblece o legitima un arte que no proviene de una esfera alta. Esta técnica explicaría la siguiente observación de Benítez Andrés: “algo que antes formaba parte del ‘espacio profano’ —lo que queda al margen de la cultura— se incorpora a ésta por una simple maniobra de traslado y no mediante un acto de creación o propuesta de novedad concreta” (563).

3.5 La poesía de la experiencia: La apertura poética del posfranquismo, el retorno a la tradición y el predominio de un nuevo realismo

Es acertado referirse a la poesía de la experiencia como la corriente dominante de la década de 1990 y la precursora de la poesía ante la incertidumbre. Si de cronología generacional se trata, la poesía de la experiencia constituiría el eslabón posterior al de la generación del 68. En efecto, los orígenes de esta poesía se remontan a 1983, año en que se publica “La otra sentimentalidad”. Con brevedad de manifiesto, este texto propone reconciliar un realismo intimista y subjetivo —típico de la segunda generación de posguerra— con una visión del poema como objeto autónomo. Ya para 1980, sin embargo, se distinguía en la poesía española una diversificación lírica que respondía a la claudicación de la poética novísima. La descripción más matizada de la indefinida década de 1980 quizás provenga del prólogo de *Posnovísimos*, una antología de 1986 editada por Luis Antonio de Villena. Si bien el título sugiere lo contrario, la antología no anuncia el arribo de una generación coherente. En vez de introducir y promover una agrupación, el propósito será explicar la condición actual de la poesía española. En contraste con la generación del 68, los posnovísimos carecerán de una propuesta uniforme y cohesiva que a su vez se defina en oposición a una estética anterior. Como generación heterogénea y pluralista, los posnovísimos no estarán suscritos a ningún programa poético —ni prolongarán la ruptura anterior ni reivindicarán el realismo— y más bien recurrirán al “cajón de sastre”, el repertorio de estilos ofrecidos por la tradición conjunta, sin atención a la polémica generacional que les precede (Villena, 18). En resumen, Villena concebirá de los posnovísimos como un conjunto de poéticas ya individualizadas —aunque tampoco disímiles— y forjadas bajo una concepción pluralista de la tradición: “Los postnovísimos son así, de entrada, una formación continuista y sin

conciencia de grupo, al no poseer una estética dominante, aunque si una o varias estéticas dominadoras” (17).

La disolución de la ruptura novísima explica la ausencia de una generación hegemónica y el surgimiento de una multiplicidad de poéticas durante la década de 1980. Hacia 1976, los poetas de la coqueluche —agrupación más joven de la generación del 68— empiezan a individualizar sus propuestas y a distanciarse de la estética que anteriormente les dio cohesión: “Yo diría que la estética común (lo que habían sido devociones estéticas previas, sea el culturalismo o la misma pasión por lo bello) no se abandona, pero cada quien intenta seguir su propio camino, que es obviamente el que le llevará a su mejor obra” (Villena, 13). Impulsados por un afán de singularización, estos novísimos divergentes expandirán su gama de influencias a fin de “encontrar la senda que le es debida dentro de la gran tradición conjunta” (Villena, 13). Ahora bien, la fragmentación de la generación del 68 ocasionará un vacío de poder simbólico en la cultura poética nacional; es decir, traerá consigo “el cese o mitigación de una clara estética dominante (Villena, 14). De forma paralela, se revalorarán formas de expresión poética marginalizadas durante el apogeo de la ruptura: “la apertura hacia valores hasta allí tenidos en menos: la poesía de la experiencia, el coloquialismo expresivo, la construcción más racional del poema, etc.” (14). Dos acontecimientos se destacan como signos de esta revaloración: la recuperación poética de la segunda generación de posguerra y la expiración del venecianismo⁴⁷. Por último, esta apertura permitirá la apreciación de poetas que cronológicamente pertenecieron

⁴⁷ Más allá de las referencias enaltecedoras a Venecia, el término “venecianismo” captura el tono aristocrático, dicción ostentosa y culturalismo refinado de ciertos poetas novísimos. El estilo —más asociado con la coqueluche que con los seniors— es descrito por Juan José Lanz de la siguiente forma: “una de las tendencias poéticas de la generación, caracterizada por un neoesteticismo de carácter simbolista y decadente, por el empleo constante de elementos culturales como correlatos objetivos de estados de ánimo personales, y una cierta suntuosidad expresiva” (20).

a la generación del 68, pero que disintieron de su estética desde el inicio. En suma, el “cambio individualizador” de la coqueluche, la valoración de los setenteros minoritarios y el estreno de los posnovísimos coincidirán durante los últimos cinco años de la década en su divergencia —a mayor o menor medida— del modelo rupturista (14).

Según Villena, los posnovísimos son “continuistas”; lejos de ser epígonos, sí demuestran una influencia parcial de la generación del 68. En concreto, la diferencia fundamental entre ambas generaciones radicó en la presentación de su propuesta. La imagen pública de los novísimos semejaba la de la vanguardia inicial en sus afirmaciones de rompimiento y oferta de originalidad. Tal como indica Villena, la postura vanguardista —objetivamente apropiada o no— generó un ímpetu provechoso para el estatus de la agrupación: “Los novísimos —inicialmente— se comportaron, sin serlo, como una vanguardia tradicional: epataron y despotricaron, proponiendo, frente a sus predecesores, una estética nueva, y que por fuerza de vanguardismo tal, se convertía en dominante” (18). Por contraste, el pluralismo de la poesía posnovísima se compagina con su actitud tolerante; en efecto, el ya citado “cajón de sastre” exige favorecer la diversidad. Antes de la consolidación de la poesía de la experiencia, entonces, acontecerá un período cuyo espíritu imperante será el de apertura: “los posnovísimos serán el inicio de una nueva actitud ante el fenómeno de la poesía, menos dogmática y más reflexiva” (29). Ahora bien, Villena es consciente del riesgo publicitario implícito en una generación sin estética homogénea, sin propuesta renovadora —sea vanguardista o reivindicativa— y sin discurso de legitimización: “Este origen, les presenta como una generación abierta, plural, y, por tanto —teóricamente—, con una gran posibilidad de riqueza; pero les difumina, les imprecisa —les imprecisó— de cara a su singularización pública” (17). Los posnovísimos constituyen una generación moderada —en palabras de Villena, una “generación débil”— que se define por la individualización poética y la

fusión de influencias aun contradictorias (29). Ya que su continuismo no permite afirmar un corte generacional y su heterogeneidad resulta incompatible con un discurso homogeneizador, los posnovísimos se distinguirán como una “generación de yoes (de individualidades resueltas)” (Villena, 29). A diferencia del texto de Castellet (y del artículo de Luis García Montero, a continuación abordado), el prólogo de Villena ni impone ni defiende, sino que profundiza acerca de un conjunto de autores resueltos a afirmar su libertad poética y a escribir —al menos hasta la época en cuestión— de espaldas a las rivalidades generacionales que les preceden.

Incluso al publicar la antología, Villena predice que la contribución posnovísima —la tolerancia en vista de una tradición múltiple y compuesta por estéticas de valor equitativo— acabará por ser considerada “señal de una etapa transitoria” (29). Anticipando el juicio retrospectivo de los críticos, el prologuista afirmará: “no verán a los posnovísimos —generación débil— más que como nexo (que admitirá la salvación de ciertos individuos) entre dos generaciones fuertes” (29). Casi cuatro décadas después, es innegable que su pronóstico no fue nada erróneo. Las “dos generaciones fuertes” aludidas en la cita se refieren a los novísimos y a otra aún no definida, pero sí señalada como “la del año 2000” (29). Está claro que al menos una década antes del nuevo milenio, sin embargo, la poesía de la experiencia emergería del abanico de poéticas apreciado por Villena para “auparse del cetro” y así establecerse como estética dominante⁴⁸ (13).

Aunque no sea un texto fundacional, el artículo “La poesía de la experiencia” de Luis García Montero es la exposición teórica más detallada de la poética en cuestión. El ensayo se

⁴⁸ Habría que destacar un detalle no comentado por Villena. El surgimiento de los llamados “posnovísimos” ocurre después de la muerte de Franco en 1975. Al caer la dictadura y por consiguiente el discurso dominante, también se desvalora y fragmenta el discurso de oposición. Durante aproximadamente una década, hay un vacío en el que pugnan distintas y a veces contrarias poéticas y tendencias estéticas. Entre ellas figuraría la Otra Sentimentalidad, de la cual surgiría la Poesía de la experiencia.

publica en 1998, quince años después de la “La otra sentimentalidad”, manifiesto elaborado en colaboración con dos poetas granadinos contemporáneos, Javier Egea y Álvaro Salvador. En esencia, “La poesía de la experiencia” formaliza los fundamentos líricos aludidos en “La otra sentimentalidad” y justifica la irrupción de la estética. Por un lado, García Montero planteará la poética argumentando su conexión a la Ilustración; por otro, perpetuará la polémica entre realismo y esteticismo a través de una crítica a este último. En suma, ambas líneas discursivas — la formulación teórica y la crítica generacional— serán indivisibles e indispensables para el propósito del autor: la legitimización de una poética supuestamente denostada.

La expresión “poesía de la experiencia” fue acuñada en 1957 por el crítico estadounidense Robert Langbaum, quien la empleó como título para un estudio del monólogo dramático durante el Romanticismo. Entre las conclusiones que García Montero rescata, se destaca la valoración romántica de la subjetividad poética: “Según Langbaum, la moral poética del romanticismo sólo encontró justificación en la mirada relativa de una experiencia individual” (13). A diferencia de una lírica autobiográfica o testimonial, sin embargo, esta “moral poética” no exige la reproducción de las vivencias de un autor, sino la creación de un texto de temática experiencial enunciado en primera persona. Acerca de la investigación del crítico, García Montero afirmará lo siguiente: “no procura la defensa de una poesía que se limite a narrar testimonios superficiales de la vida; por el contrario, se dedica a estudiar unos poemas que pretenden crear artísticamente, debido al perspectivismo sentimental, las condiciones necesarias para que se reproduzcan en el lector las experiencias estéticas vividas por el poeta” (13-14). Al transformar esta observación en fundamento poético, García Montero acabará por definir la escritura como la representación de una perspectiva y no la comunicación de una experiencia. Asimismo, el lector interpretará dicha representación —simulacro de una vivencia y no

testimonio de ella— a fin de revivir la experiencia sentimental contenida. Este rasgo —el de transmitir una experiencia autónoma no rastreable al autor— explica el vínculo que García Montero traza con el monólogo dramático. En primer lugar, el poema se concibe de una manera nada ajena a la purista; como creación poética sin utilidad extraliteraria. Por consiguiente, el sujeto y la experiencia referida constituyen una representación independiente. En segundo lugar, tanto la poesía de la experiencia como el monólogo dramático se sirven de una temática sentimental; el texto expone la conciencia de un sujeto en esencia ficticio a fin de revelarlo psicológica o afectivamente. En tercer lugar, abordar una experiencia sentimental —a fin de evocar una identificación con el yo— exigiría un retorno al realismo. Como modelo creativo, el monólogo dramático propone una recuperación semejante; en efecto, cuando García Montero alude a las “condiciones necesarias” del efecto poético, se refiere únicamente al retrato verosímil de una experiencia no autobiográfica por definición.

Para reiterar lo señalado en la página anterior, la formulación teórica de la poesía de la experiencia y la crítica generacional ejercida por García Montero sustentan un único propósito de legitimización. La poética se expone como la praxis contemporánea de un pensamiento literario originario de la Ilustración, pero también como la reivindicación de una tradición marginalizada por la generación previa y por la crítica romántica de la modernidad en la cual se basa. En concreto, negar la ruptura novísima implica negar —si se quiere, invertir— la óptica crítica del Romanticismo: “frente a los poetas que examinan la Ilustración con ojos románticos, toman la palabra poetas dispuestos a examinar el Romanticismo con ojos ilustrados” (García Montero, 15). De forma análoga, la poética de la experiencia se justifica a sí misma validando un paradigma clasicista; es decir, restaurando fe en la validez expresiva del artificio poético, en la reintegración pública del poeta y en el ejercicio de sentido común —léase moderación y

sobriedad— en la composición. Sobre todo, García Montero problematiza un desprestigio del lenguaje poético que se remonta al antagonismo romántico hacia la modernidad: “Si a partir del Renacimiento y de la Ilustración, la modernidad implicaba fe en los artificios humanos, en su lenguaje y en sus ambiciones sociales, con la crisis romántica se pone en duda este horizonte y la definición de lo moderno se pervierte en un desplazamiento negativo” (García Montero, 15).

Según el autor, lo perjudicial de la “crisis romántica” radica en el legado poético de la ruptura que se exige. En concreto, García Montero sugiere que la negación de una tradición en esencia clásica tampoco genera vías provechosas: “Al final del siglo XX hay razones para plantearse un recuento de este itinerario, porque si no se puede creer con optimismo en la Razón, así, con mayúsculas y totalitaria, tampoco son muy positivos los saldos del irracionalismo y del yo ensimismado” (16). A medida que esta crítica se desenvuelve, el discurso de García Montero empieza a exhibir un rasgo presente en el prólogo de Castellet: la acusación de estancamiento.

La siguiente descripción del “yo ensimismado” —el sujeto neorromántico— de la cita anterior demuestra cómo se articula esta acusación: “convertido en torre de marfil o en estercolero, cada vez más lejano de la realidad, más imposibilitado de intervenir en algo que no sea una moda impuesta por eso mismo que denuncia: el mercado” (16). Si bien indirecta, la denuncia de la generación del 68 es palpable; elitismo, irrelevancia —aunque no inutilidad— social, novedad mercantilista y rebeldía comercializable. En resumidas cuentas, al ser conducida a una puerta cerrada por una ya agotada tradición rupturista, la poesía española reclama “puntos de salida” del mismo modo que cuando Castellet declaró caduco al realismo (García Montero, 16). En conclusión, García Montero critica al rival generacional ubicándolo en una tradición y refutando esta última en su totalidad; a su vez, afirma su poética asignándole no un valor inherente, sino el de la tradición que le da origen.

El vínculo de la poesía de la experiencia a la Ilustración puede resumirse en cuatro cimientos teóricos. El fundamento esencial es la concepción del lenguaje poético como artificio y por consiguiente del poema como representación. El segundo es la reivindicación del realismo. El tercero es la crítica a la afectación (o rechazo de toda actitud poética que raye en lo pretencioso). El cuarto y último es la superación del criterio utilitario con el que se ha juzgado, a menudo de modo binario, la relevancia de la poesía a lo largo del siglo XX; ya sea como juego intrascendente o como útil herramienta.

La concepción de la poesía como ejercicio de representación se apoya en una sustitución de la verdad por la verosimilitud. Esta postura de García Montero se sintetiza en el siguiente comentario del prólogo de Araceli Iravedra a *Poesía de la experiencia* (2007): “La poesía se desentiende así de la vieja superstición de la sinceridad como origen del poema para aspirar a la conquista de la verdad *como efecto*, que no otra cosa es la verosimilitud” (50). Para definir la representación en conexión a la poesía de la experiencia, García Montero apela a un “concepto de representación ilustrado” propuesto por Jaime Gil de Biedma (17). Este acercamiento poético es resumido por el autor del artículo en la siguiente cita: “la poesía no enuncia verdades, sino las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros” (17). Al valerse de este argumento, el poeta se exime de atenerse a su experiencia personal; a fin de cuentas, los hechos específicos —la verdad— resultan secundarios para una poética que aspira a la verosimilitud, un efecto evocado por las “condiciones” señaladas en la cita. Lógicamente, si la veracidad —o constancia autobiográfica— no es indispensable, tampoco lo será un retrato fidedigno del sujeto lírico. La ficcionalización del yo se refiere a la elaboración de un personaje poético específicamente a partir del autor y no consiste ni en descartar material autobiográfico *ipso facto* ni en forjar personajes ficticios a modo de un monólogo dramático: “La poesía de la experiencia

no desdeña, en efecto, el anecdotario de la propia vida como materia del poema, pero la sustancia vital y la señalada ficcionalización del yo nos previene contra toda ‘falacia autobiográfica’” (Iravedra, 36). Como establece la editora, entonces, la incorporación de la ficcionalización del yo responde más a la negación de una falacia —la adjudicación al poeta de la experiencia referida— que a un rompimiento temático con la vivencia personal. En suma, la poesía de la experiencia simula —nunca refiere— la realidad e intenta evocar una experiencia empática bajo la mediación del lenguaje.

En “Poesía no es comunicación”, Carlos Barral rebate la noción del poema como un mensaje —contenido preestablecido antes de la elaboración del texto— transmitido según la intención del poeta. Barral define el poema como un texto de carácter específico que exige ser abordado por vía de sus múltiples propiedades literarias. Unificando fondo y forma, el crítico refuta que la poesía presente un contenido invariable y definitivo. Por el contrario, este contenido se genera durante la creación poética y posteriormente a través de la exégesis. En conclusión, escribir y leer poesía constituyen dos fases interrelacionadas de producción de conocimiento y no una comunicación sin trabas entre emisor y receptor. Ahora bien, al reconocer la pluralidad interpretativa de la poesía y asignarle al lector protagonismo en la generación de significado, este modelo teórico ofrece un posible justificante de la ambigüedad poética. En concreto, se exime al autor del imperativo de accesibilidad. En la poética de la experiencia, el realismo ejerce una función deliberadamente limitativa sobre la libertad creadora. Es decir, si García Montero concibe del poema como una realidad autónoma es porque que a la vez encauza la escritura hacia un determinado propósito: conmover al lector. Como indica Iravedra, este objetivo de por sí exige ciertos parámetros estilísticos: “Y este propósito, que implica el intento de fabricación de experiencias verosímiles —las que pueden ser compartidas—, interviene de manera definitiva

tanto en la configuración del personaje que habla en los poemas (un ‘hijo de vecino’, como quería Gil de Biedma) como en la elección del lenguaje y tono expresivo” (56). En suma, la revalidación del realismo responde al deseo de identificación con el lector. Por citar un ejemplo, la frecuencia de “escenarios urbanos y realistas” demostraría la búsqueda de esta conexión con la experiencia popular (García Montero, 17).

La crítica a la afectación también se remonta al realismo (o a la representación de lo que Iravedra denomina “una ilusión de normalidad”) (56). La identificación del lector con el yo poético no depende tanto de una experiencia en común como de un registro lingüístico y bagaje cultural compartidos. Según indica la autora, la efectividad del diálogo entre autor y lector “descansa en un sistema de valores instituido y donde la comprensión del mensaje resulta asegurado por el uso de un código ideológico y retórico compartidos” (54). Dado el meollo sentimental de la poesía de la experiencia, representar una voz coloquial de forma verosímil exigiría un tono que resulte acertado para el enfoque intimista: “Huir de la afectación no significa defender la espontaneidad o desconfiar de la retórica, sino supeditar las estrategias de la ficción a unos tonos de tranquilidad verosímil” (17). Ahora bien, García Montero aconseja tacto expresivo y predica la sensatez ante la ridiculez, pero su misma retórica lo inscribe en una polémica generacional. La siguiente cita —que advierte contra ciertos desatinos estilísticos sin señalar a una corriente en particular— ofrece un ejemplo: “Encontrar el tono significa no ser cursi, no convertirse en un pedante, comprender que las tonterías son lo mismo de inútiles en las recetas de un médico, en los documentos de un notario o en los versos de un poeta” (García Montero, 16). No será hasta la última oración del artículo que el autor aluda a la generación del 68 con el calificativo que más comúnmente se le atribuye: “Si levanto los tonos, si abro las riendas del esteticismo, si me convierto en pozo de verdades filosóficas, me asalta enseguida una

terrible sensación de ridículo” (21). Como indiqué en el anterior párrafo, el realismo de García Montero limita y orienta el contenido poético (es decir, evita aquel abrir de riendas mencionado en la cita); añadiría, sin embargo, que también reconoce el carácter referencial —de signo abstracto— del lenguaje y opera desde este. Una afirmación que a mi criterio encapsula esta reconciliación es la siguiente: “La verdad estética como un punto de llegada, no de partida” (18). Para elaborar, lo que García Montero critica del esteticismo es su negación de la función objetivista del lenguaje por constituir un sistema de signos referenciales que remite al sujeto. Por contraste, al concebir de la referencialidad como una propiedad lingüística y no una limitación expresiva, la poesía de la experiencia no aspira a exponer —a desenmascarar— el significante como artificio. En vez de ejercer una crítica práctica hacia el lenguaje, entonces, el poeta explota su representatividad a fin de construir un simulacro verosímil de la realidad. El tono exento de afectación es sólo uno de varios elementos retóricos que sustentan la efectividad de este realismo, requisito para una lírica esencialmente social.

Para supeditar la noción de realidad autónoma a un propósito social, entonces, García Montero tendrá que reformular —o bien actualizar— la función poética. Este propósito aspira a una relevancia que supere la intrascendencia del vanguardismo —de la poesía como juego— a la vez que se resista a los criterios utilitarios de la poesía social. En resumidas cuentas, la poesía busca serle significativa —no útil— al lector. La temática que este objetivo exige se materializa ya en los textos de la segunda generación de posguerra. Por ello, la poesía de la experiencia constituye no sólo una defensa de la tradición impura, sino una rectificación de la divergencia novísima. Esta premisa conduce a García Montero a describir la década de los ochenta como una fase de “normalización”; de corrección de un desvío erróneo (14). Ahora bien, si defender una tradición implica justificar sus méritos, también consiste en responsabilizarse de sus deméritos,

ya que estos últimos acaban sustentando la crítica ejercida por la tradición opuesta. García Montero admitirá cierto declive en la calidad de la poesía social, pero a la vez refutará un argumento central de Castellet: que el realismo de posguerra se redujo a la poesía social y que por consiguiente se halló en un estado de estancamiento que exigía una renovación. Así lo afirma el poeta: “Pero que hubiese mala poesía social, no significaba que toda poesía realista, alejada de los tonos subidos del raso amarillo, fuese mala por definición, y en la tierra baldía de la literatura española había numerosas figuras para demostrarlo” (14). Por último, la propuesta de una nueva relevancia poética se encontrará en una negación del utilitarismo característico de la poesía social y anteriormente en Pablo Neruda: “Un poema útil no es el que sirve para propagar ideales, sino el que consigue otorgarle a las palabras un aspecto de necesidad, un significado personal que rehabilite el lenguaje en las expectativas de su sociedad” (19). Según la cita, la función poética se cumple en dos sucesos. Primero, se logra una conexión anímica con el lector; este le atribuye al texto “significado personal” al empatizar con el sujeto poético y así aprehender el contenido sentimental. Segundo, a raíz de la resonancia sentimental o existencial del poema, el lector reflexiona sobre un posible aporte de la poesía a su experiencia de vida. El resultado ideal es que se empiece a cultivar una actitud abierta —el mero interés— hacia la poesía. De esta forma, la efectividad de un único poema fomentaría la apreciación del arte poético en general.

El poema “Aunque tú no lo sepas” fue incluido en la colección *Habitaciones separadas* (2001), cuya primera edición se publicó en 1994. Según mi lectura, el poema es una notable exposición de la renovación realista conseguida por la poesía de la experiencia sobre la fundación dispuesta por la segunda generación de posguerra. Vale destacar entre los elementos del texto el enfoque intimista de la situación dramática, el locus urbano, el ajuste de las metáforas a los parámetros de un contenido preciso y complejidad temática articulada en

lenguaje accesible. En suma, el poeta representa una faceta sentimental —y sobre todo privada— de la vida cotidiana, y al servirse de un manejo estratégico de la ambigüedad, remite al lector a reflexionar sobre la artificial distinción entre subjetividad y objetividad.

La primera estrofa introducirá la situación dramática y la metáfora central. “Aunque tú no lo sepas” consiste en un monólogo dirigido a un tú que relata una relación sentimental entre hablante y oyente. La metáfora constituida por estos seis versos iniciales describe la naturaleza de esta relación: “Como la luz de un sueño, / que no raya en el mundo pero existe, / así he vivido yo, / iluminando / esa parte de ti que no conoces, / la vida que has llevado junto a mis pensamientos” (50). A través de esta metáfora, García Montero establece una paradoja que irá resolviéndose a lo largo del poema. La frase “la luz de un sueño” encierra el carácter específico de la disposición del yo hacia el tú; no obstante, mientras el verbo “existe” denota la realidad de la relación entre ambas entidades, la frase “no raya en el mundo” la niega. La paradoja empieza ya a resolverse desde el verbo “iluminando”, el cual le atribuye al sujeto una modalidad contemplativa —de observación— en relación a la oyente. Ahora bien, el objeto de este gerundio se revela en el siguiente verso: “esa parte de ti que no conoces”. El sujeto indica, entonces, que posee un conocimiento acerca de la oyente que esta carece de sí misma. El sexto verso (“la vida que has llevado junto a mis pensamientos”) precisará este conocimiento y así revelará la esencia del poema; la perspectiva representada no tanto subjetiva como privada. En resumen, el sujeto discurre sobre lo que piensa —pero no revela— acerca del tú.

Si la primera estrofa deja en claro la cercanía sentimental entre el sujeto y su oyente, también oculta el grado de familiaridad entre ambos. De forma paralela, la segunda estrofa especificará esta cercanía como un vínculo romántico, pero una vez más negará la realidad objetiva de las acciones relatadas. En el primer ejemplo de esta paradoja, cierta ausencia de

familiaridad entre el yo y el tú será insinuada en el primer verso de la estrofa: “Y aunque tú no lo sepas, yo te he visto / cruzar la puerta sin decir que no, / pedirme un cenicero, curiosear los libros / responder al deseo de mis labios / con tus labios de whisky, / seguir mis pasos hasta el dormitorio” (50). El segundo ejemplo aparecerá en el noveno verso (“esta cama de amor que no conoces”), donde la negación indicará —según mi lectura— que las escenas descritas constituyen una fantasía: “También hemos hablado / en la cama, sin prisa, muchas tardes, / esta cama de amor que no conoces, / la misma que se queda / fría cuando te marchas” (50). El poeta optará por no especificar si la frase “esta cama de amor” expresa un significado figurativo o metafórico; más bien, perpetuará la contradicción en los dos versos siguientes. La resolución de esta ambigüedad deliberada podría radicar en una conclusión metafísica extraíble del poema; esto es, que la existencia es intersubjetiva y no definida por una grieta infranqueable entre un sujeto y un objeto esencialmente incognoscible. De acuerdo a esta reflexión, la naturaleza de un objeto se circunscribiría a su relación a un sujeto; en el contexto del poema, la “cama” — simultáneamente conocida y desconocida por la oyente— sería un objeto concreto indistinguible de su representación cognitiva. Por un lado, entonces, “esta cama de amor” señalaría un espacio físico donde el yo fabrica su ilusión (en este caso, el adjetivo “esta” nos estaría remitiendo al ámbito real). Por contraste, la frase “de amor” podría estar asignándole un sentido metafórico al sustantivo que modifica y haciendo de “esta cama” el símbolo de un anhelo continuo de intimidad amorosa. Esta negación del binario que opone objetividad y subjetividad resurgirá en los dos versos finales de la tercera estrofa (“aprendiendo a convivir / entre la realidad y el pensamiento”), en la cual la ilusión del sujeto seguirá siendo elaborada (50). Como se demuestra a continuación, el carácter ficticio de las vivencias se reitera en el verso inicial, el cual atribuye los acontecimientos referidos al imaginario sentimental del yo: “Aunque tú no lo sepas te

inventaba conmigo, / hicimos mil proyectos, paseamos / por todas las ciudades que te gustan, / recordamos canciones, elegimos renunciás” (50). Como he indicado, la negación del binario reaparecerá en los dos últimos versos: “aprendiendo a convivir / entre la realidad y el pensamiento”. A mi juicio, el segundo de estos versos sugiere la presencia de una división epistemológica —según el poema, en la que es posible existir— a fin de sugerir que ambos ámbitos forman una unidad indivisible. Al señalar objetividad, entonces, este verso hará referencia al carácter real hasta ahora implícito de la relación.

La cuarta estrofa desarrollará este indicio de realidad. García Montero sugerirá el grado de familiaridad entre sujeto y oyente, aunque ejerciendo parsimonia: “Espía a la sombra de tu horario / o en la noche de un bar por mi sorpresa” (50). A juzgar por las dos referencias a la penumbra, el lenguaje indica que la perspectiva del yo radica no en un espacio oculto, sino uno sombrío o poco iluminado. Ahora bien, si la luz y la oscuridad se conciben como unidad y no en oposición, se podría proponer la siguiente hipótesis: Aunque la estrofa no revele quién es la persona observada, la oyente es una mujer (“Espía”) a quien el yo conoce lo suficiente para toparse con ella —quizás superficialmente— a lo largo de una jornada o en algún bar. A pesar de conocer al yo, el tú desconoce de la ficción romántica que el yo ha tejido en torno a ella. Según esta interpretación, entonces, el poema abordaría una experiencia sentimental relacionable y popular; el enamoramiento secreto⁴⁹. Por último, el quinto párrafo reiterará la metáfora inicial y extenderá la metáfora de la luz: “Así he vivido yo, / como la luz del sueño / que no recuerdas cuando te despiertas” (51). La proyección de esta “luz” señalaría la acción de observar y el

⁴⁹ Cabe resaltar que la ambigüedad permite lecturas adicionales. Después de todo, el poema consiste en representaciones subjetivas creadas en torno a una relación únicamente sugerida como real. En todo caso, también se podría adivinar una mayor familiaridad entre el yo y el tú o ninguna familiaridad en lo absoluto. Incluso, si dejamos de lado la posibilidad de un contexto específico a descifrar, este poema podría haber sido deliberadamente concebido sin respuesta definitiva. Creo que este último es muy atinado.

provenir “de un sueño” aludiría al origen ficticio de los escenarios referidos. Si se consulta la primera estrofa, esta luz sería la misma que ilumina una faceta desconocida de —y por— la oyente. A pesar de que esta faceta sea creada en la subjetividad del yo, también se plantea como si formase parte de la identidad del tú. El concepto de identidad, entonces, se sugeriría como un conjunto de nociones subjetivas (tanto la del individuo en cuestión como las de personas de su entorno en relación a él o ella) generadas a raíz de la experiencia. Para concluir, el último verso (“que no recuerdas cuando te despiertas”) añadirá una referencia adicional a la familiaridad existente —aunque superficial, como indiqué al exponer mi interpretación— entre el yo y el tú. En concreto, se planteará una comparación entre la forma de vivir del sujeto y cómo es percibido por la oyente. Según indican los versos, este ha vivido como si fuese el sueño de aquella; notado en un determinado momento —posiblemente de modo fugaz— aunque a fin de cuentas olvidado. De este modo, se concluye el poema sin resolver la ambigüedad que se ha sostenido mediante la limitación de detalles específicos. Al no hacerse explícitos ni el grado ni la naturaleza del conocimiento entre sujeto y oyente, el lector acaba por recurrir a sus propias conjeturas. En efecto, el no ser consciente de la faceta objetiva de la relación resulta preciso para ejecutar el tema de un enamoramiento inconfesado.

En conclusión, la poética de la experiencia comprende una síntesis de dos fundamentos poéticos derivados de tradiciones discrepantes. Por definición, el poema será un objeto autónomo forjado a partir del manejo expresivo (o del “juego”). Este planteamiento —quizás evidente— se remonta a la noción vanguardista del poema como realidad autónoma. Ahora bien, para argumentar que la escritura poética habrá de culminar por necesidad en una “mimesis” o un “simulacro”, Machado deberá negar otro planteamiento de origen purista: la deshumanización. De este modo, el poeta se referirá al realismo como un método de representación cuyo mérito —

o “nobleza”— radicará en su capacidad de abordar la experiencia vital con profundidad. La poesía de la experiencia se inscribirá así dentro de una tradición esencialmente social que procura encauzar la experiencia lectora en todo aspecto (sea hacia la comprensión del contenido, la reflexión sentimental, el descubrimiento de una conexión a la vida diaria o la revalorización del arte poético).

3.6 Conclusión:

En este capítulo, he expuesto la evolución de las dos tradiciones poéticas contemporáneas más trascendentes del siglo XX. Mi propósito ha sido esclarecer cuáles son los fundamentos poéticos a los que la poesía ante la incertidumbre se adhiere y cuáles son los que rechaza. Con respecto a esto, de particular utilidad ha sido el análisis de las poéticas más pertinentes y cronológicamente próximas a la agrupación (en especial la poesía de la experiencia). Para continuar, al haber relatado la transformación teórica y práctica de ambas tradiciones entre 1940 y la década de 1990, podré indicar con mayor facilidad cuáles son los aportes de la poesía ante la incertidumbre al realismo poético y las características que la convierten en una lírica continuista. Asimismo, podré señalar hasta qué grado la corriente constituye una negación del esteticismo.

Con vistas al cuarto capítulo, concluiría con el siguiente comentario. En la poesía ante la incertidumbre destacan tres elementos propios de la tradición realista durante el siglo XX. El primero es una reinterpretación del compromiso ya visible en la poética de la poesía de la experiencia. En dicha reinterpretación se argumenta que la accesibilidad de estilo comprende una responsabilidad ética hacia el lector y por consiguiente hacia la poesía. El segundo elemento es la relevancia de un contenido discernible que además manifieste un carácter sentimental e íntimo; esto es, el propósito de conmover al lector y transmitirle una verdad sentimental. El tercero es la

polémica de tradiciones; sucintamente, la defensa y promoción de una poética ante otra percibida como oposición. Ahora bien, en las siguientes páginas demostraré que la creación lírica a menudo se resiste a la fácil clasificación. Asimismo, un poeta podría contradecir su postura pública —especialmente si esta es particularmente rígida— sólo al prestarse de influencias heterogéneas. En última instancia, el lector podrá apreciar que es sólo dentro de los textos o pronunciamientos que constituyen una polémica —y no en los poemas en sí— que estas categorías cobran utilidad para definir y encasillar el arte.

Capítulo 4

4.1 Introducción:

Para recapitular, la primera edición de *Poesía ante la incertidumbre* fue publicada en el 2011 e incorporó a ocho poetas de lengua española: Alí Calderón (México), Andrea Cote (Colombia), Jorge Galán (El Salvador), Raquel Lanseros (Colombia), Daniel Rodríguez Moya (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Fernando Valverde (España) y Ana Wajszczuk (Argentina). Como señalé en la introducción a esta tesis, *Poesía ante la incertidumbre* es la primera antología transatlántica desde la publicación de *Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española* en 1941. Ahora bien, el carácter transatlántico del proyecto se manifiesta no sólo en la selección de los autores, sino también en su expansión editorial. En los dos años posteriores a su publicación en España, se produjeron nueve ediciones adicionales en países hispanoamericanos y una traducción al inglés en Estados Unidos. En el mismo 2011, se lanzaron ediciones en México, Nicaragua, El Salvador, Colombia y Argentina. En el 2012, se publicaron dos ediciones más en Perú y Chile. Finalmente, en el 2013 se publicó la última serie en Ecuador, Bolivia y Estados Unidos. A esta última —la primera traducción de la obra— se le sumaría la traducción italiana del 2016. A medida que la antología se comercializa en estos diversos mercados, se observan variaciones en la selección de poetas. La edición peruana, la argentina y la chilena, contarían con la incorporación de José Carlos Yrigoyen (Perú), Carlos Aldazábal (Argentina), Damsi Figueroa (Chile) y Federico Díaz Granados (Colombia). Asimismo, las ediciones ecuatorianas y bolivianas sumarían a este plantel al ecuatoriano Xavier Oquendo, la salvadoreña Roxana Méndez, el boliviano Gabriel Chávez Casazola y la franco-estadounidense Nathalie Handal.

Poco después de su publicación en el 2011, *Poesía ante la incertidumbre* empezaría a generar controversia a raíz de su prólogo, “En defensa de la poesía”. En esencia, este prólogo anuncia una poética que aspira a encarnar los fundamentos tradicionales del realismo a la vez que los adapta a la contemporaneidad del siglo XXI. Como el título señala, sin embargo, la poética no es presentada de manera autónoma, sino como una defensa; esto es, en oposición a otra poética descrita como perjudicial y en última instancia identificable con el esteticismo. Sería evidente tras su publicación, entonces, que la poesía ante la incertidumbre pretendía constituir el más reciente capítulo de la polémica entre tradiciones, cosa que no ocurriría sin despertar críticas. Por ejemplo, en su reseña publicada en *El imparcial*, Francisco Estévez calificaría el prólogo como una “introducción tendenciosa” y cuestionaría el ejercicio de denigrar otras poéticas: “a cualquier lector habitual y sensible de poesía no le resultara ajeno el goce estético de muy variados y a veces diametralmente opuestos estilos y prácticas literarias” (Estévez). En esta misma línea, Alfonso Fajardo criticaría el menosprecio expresado hacia el esteticismo por suponer el desdén de una tradición integral a la historia de la poesía moderna: “querer generar una ruptura desdeñando todas las escuelas o movimientos estéticos que le han dado aliento a nuestra poesía, y por consiguiente a sus mejores autores, me parece un total irrespeto de parte de este movimiento” (Fajardo). Por último, Eduardo Moga, quizás con el tono más acérrimo, afirmaría que la agrupación carecía de una estética que promover: “*Poesía ante la incertidumbre* no es, en realidad, una propuesta literaria, sino una operación editorial” (Moga). En suma, podría concluirse que la principal interrogante en torno a la poesía ante la incertidumbre se centra en su validez como propuesta. En primer lugar, se ha de preguntar en qué consiste la poética de esta agrupación en relación a las dimensiones habituales; entre ellas, la

estilística, la temática, el propósito frente al lector y la justificación histórica. En segundo lugar, se ha de evaluar si los poemas ilustran los fundamentos poéticos que se les atribuye.

En las próximas páginas, presentaré mi análisis del prólogo a *Poesía ante la incertidumbre* y posteriormente mis lecturas de cada uno de los poetas incluidos. Siguiendo este orden, la primera sección del capítulo será dedicada a explicar la propuesta poética de la agrupación mientras que la segunda consistirá de discusiones individuales sobre la obra de los ocho autores. De esta manera, después de definir qué es lo que la poesía ante la incertidumbre promete, mi propósito será decidir si los poemas ejemplifican la poética prometida. Por último, concluiré el capítulo recapitulando los elementos que estos poetas comparten y responderé a la pregunta central de esta disertación: ¿Es la poesía ante la incertidumbre una agrupación exclusivamente realista y homogénea? ¿Se les podría considerar, después de todo, una nueva fase en la evolución del realismo poético?

4.2 “Defensa de la poesía”: ¿Un nuevo compromiso?

El compromiso social de la poesía ante la incertidumbre se fundamenta en una problematización de la realidad —y por tanto de la experiencia— contemporánea. Según se indica en el prólogo, la sociedad actual se caracteriza por una incertidumbre generalizada: “La incertidumbre parece abarcarlo todo: la política, la moral, la economía, las nuevas formas de comunicación que paradójicamente han provocado una mayor incomunicación...” (7). Más aún, esta incertidumbre se sitúa en las postrimerías de las “viejas utopías”, alusión al desprestigio de sistemas de creencias en algún momento capaces de generar esperanza colectiva⁵⁰: “También

⁵⁰ Es posible que esta problematización se esté apoyando en una visión posmodernista de la contemporaneidad, pero el prólogo ni especifica cuáles son estas “viejas utopías” (¿El marxismo? ¿El neoliberalismo? ¿La ciencia moderna?) ni si estas equivaldrían a lo que el posmodernismo denominaría “metanarrativas”.

viejas utopías que parecieron realizables y llenaron de ilusión a millones de ciudadanos se han desmoronado mostrando sus miserias cuando han sido suplantadas por los hombres, añadiendo aún más incertidumbre a todo lo que nos rodea” (7). En resumen, se le adscribe a la poesía la función de contrarrestar un malestar social —la incertidumbre— ofreciendo su contrario, la certidumbre: “La poesía puede arrojar algo de luz para alcanzar algunas certidumbres necesarias” (7). Como toda versión anterior del compromiso, la poética ante la incertidumbre establece una interpretación crítica del statu quo que justifica la necesidad de un discurso provisto por la poesía. Este aspecto del prólogo es evidente en la siguiente cita: “Cuando pensábamos que el siglo XX agonizaba y con él los grandes temores y catástrofes capaces de minar la fe en la humanidad, no han surgido los puentes que destruyan nuestros precipicios” (7). La función de esta poesía, entonces, consistirá en construir dichos “puentes”, afirmaciones capaces de revitalizar “la fe en la humanidad” y sosegar la ansiedad provocada por “los grandes temores”. No obstante, al provenir de una perspectiva histórica que dé por fallida toda pretensión utópica, este discurso no promoverá ninguna ideología en concreto ni prometerá ningún impacto social más allá de la transmisión de una certeza. Tal como lo resumen Allen Josephs y Luis David Palacios, esta poesía aspirará a “representar un punto de apoyo dentro del caos” (331).

Aparte de elaborar un compromiso y una concepción correspondiente del lector, el prólogo establece el sentimiento como constante invariable de la poesía: “La emoción no puede estar de moda” (8). En efecto, el imperativo de conmover es incontrovertible (“Y la poesía tiene que emocionar”) e indivisible del objetivo de evocar certidumbre (8). Prestándose de una tesis de Antonio Machado, la poesía ante la incertidumbre concebirá del sentimiento como un fenómeno

“universal e intemporal”; es decir, una experiencia humana y por tanto compartida (8)⁵¹. En el contexto de la creación poética, lo sentimental se formulará de dos formas: como tema (el poema abordará experiencias de índole sentimental) y como respuesta ante el contenido (el lector se conmoverá ante lo leído). Ya que la representación de experiencias sentimentales y reconocibles no sólo suscita mayor emoción, sino que facilita la comprensión del poema, es lógico suponer que esta aproximación realista sea la más capaz de crear en los lectores una afinidad hacia la poesía. Ahora bien, el sentimentalismo tal como se ha expuesto a lo largo de la tradición realista —en particular por la segunda generación de la posguerra y la poesía de la experiencia— abarca dos rasgos adicionales de la temática experiencial: el intimismo y la reflexividad. El intimismo consiste en una profundización sentimental (un lenguaje “que se adentra en los recovecos más recónditos de nuestra conciencia”) que evitaría la frivolidad y maximizaría la impresión de cercanía entre el yo poético y el lector (11). La reflexividad consistiría en cierta intelectualización del sentimiento y consecuente formulación del mensaje requerido por el realismo. En suma, el poeta referirá una experiencia a través de un lenguaje que efectúe tres requisitos: conmover, demostrar intimismo e invitar a reflexionar acerca de la conexión entre el poema y el vivir (lo que conduciría a una certeza de raigambre sentimental). Los poetas resumen estos requisitos una vez más en su definición de “buenos poemas”: “aquellos que son capaces de provocar emoción, de conmover, de hacer pensar, de llenar un vacío que nos acompaña” (7).

Sin embargo, la poesía ante la incertidumbre no sólo ha heredado los fundamentos poéticos de la tradición realista, sino también su polémica literaria. En concreto, la crítica al esteticismo se deriva de la problematización de la incertidumbre, la justificación central de la

⁵¹ En efecto, la génesis de la poesía se planteará como la expresión de un sentimiento específico: “La poesía nace, como todo arte, de un sentimiento humano como es el anhelo trascendente” (11). Ya que el poema en esencia aborda una experiencia universal (“el anhelo trascendente”), su contenido podrá ser comprendido por la mayoría siempre que su arquitectura expresiva lo permita.

renovación del compromiso. El prólogo incluye la siguiente afirmación de Luis García Montero, útil para iniciar la discusión: “La poesía es un modo de ajustar cuentas con la realidad” (7). El compromiso ante la incertidumbre resulta compatible con la cita de García Montero porque ambos le atribuyen un carácter antagónico a la realidad. En el caso de la poética en cuestión, la incertidumbre constituye una faceta adversa de la experiencia contemporánea y puede atenuarse a través de una poesía que transmita certeza. Por contraste, el esteticismo será señalado como una tradición que propague incertidumbre y por consiguiente un síntoma del espíritu de la época: “Ante tanta incertidumbre, para nuestra sorpresa, una gran parte de los nuevos poetas en español se han adscrito a una tendencia tan experimental como oscura” (8). Los poetas actualizan la polémica sin nombrar esta corriente “experimental” o “oscura”. Si bien esta omisión específica no invalidaría una crítica global dirigida hacia la tradición esteticista, sí será relevante cuando esta última sea señalada como el “poder cultural” imperante (Valverde, 307). Por ahora, me limitaré a dilucidar cinco argumentos críticos del prólogo que justifican una renovación o reinterpretación del compromiso social al concebir de la tradición opuesta como la expresión de una problemática histórica. Por último, estas cinco críticas sustentan el compromiso social de cada fase de la tradición realista.

La primera crítica —la denuncia de la evasión— adquiere protagonismo en el discurso de los poetas próximos a la Guerra Civil (entre ellos, Neruda, Vallejo, Alberti y Hernández). En concreto, esta poética integra el argumento de que excluir la realidad social constituye una negligencia moral (esto, en vista de una responsabilidad ética que la poesía no debe desatender). Ahora bien, el compromiso de la poesía ante la incertidumbre no se formula en torno a un statu quo político, sino un estado psicológico generalizado; por consiguiente, el esteticismo coetáneo a los poetas sería criticado por ignorar la experiencia anímica de los lectores y no la situación

política. La siguiente cita —una invectiva hacia autores rivales— refleja esta postura: “asisten a las preguntas de nuestro tiempo tratando de ignorarlas, entregándose al arte por el arte, renunciando a las preocupaciones que conmueven a la gente normal” (8). Por contraste, la poesía ante la incertidumbre aspiraría a forjar esta sintonía con el lector no especializado (“la gente normal”). La siguiente cita demuestra cómo este discurso concibe de los posibles lectores: “almas que buscan respuestas, que rozan el milagro de la supervivencia y que se hacen preguntas, que sienten la incertidumbre en sus manos y en sus aspiraciones” (8). Si durante la Guerra Civil y la posguerra española los poetas juzgaron acertado estimular la acción política, ahora suponen que el público precisa ciertas intuiciones o perspectivas provistas sólo por la poesía.

La segunda crítica sostiene que ejercer el imperativo de innovación heredado de la vanguardia de inicios del siglo XX resulta anacrónico. El prólogo presenta dos razones que defienden el realismo ante una renovación expresiva. La primera es que la rebelión vanguardista —aunque válida en su concepción original— es ahora una señal de inmadurez artística: “Los jóvenes siempre han tenido la tentación de contradecir a sus mayores en un arrebato adolescente en busca de construir sus identidades” (8). La evolución del poeta permitiría una fase contestataria o experimentalista, entonces, pero esta no habría de constituir un método permanente. Asimismo, la madurez poética equivaldría a un alineamiento con la tradición realista. En conclusión, el esteticismo se reconoce más como un error de criterio estilístico que como una tradición en sí misma; más aún, la poesía es convertida en sinónimo de una única tradición, la realista. En conformidad con esta conclusión, la segunda crítica planteará que el antirrealismo desvalora los méritos de autores que han conseguido aumentar el interés público hacia la poesía: “En la poesía actual, ese camino supone oponerse a quienes tanto han trabajado

para que la poesía se entienda, se humanice, se aproxime a la gente corriente” (8). Estos autores se clasifican en dos grupos: los que sentaron las bases del realismo poético durante la primera mitad del siglo XX y los que prolongaron dicha tradición durante la segunda. El primer grupo consiste en poetas que constituyen parte del canon hispano correspondiente a esa época: “Rafael Alberti, Antonio Machado, César Vallejo, el primer Octavio Paz, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Luis Cernuda” (9). La poesía ante la incertidumbre se inscribe en el segundo grupo junto a autores como Jaime Gil de Biedma, Luis García Montero y poetas “de la conocida como Poesía de la Experiencia” (9). Al definirse como la continuación de un realismo canónico (a su vez formulado como una suerte de sentido común poético), la agrupación no sólo aumenta su prestigio, sino que arremete contra la tradición opuesta con todo el peso del canon. El resultado es la reducción del esteticismo a un agravio a la poesía (en cuanto negar la convención y perseguir la innovación equivalga a devaluar todo el género).

La tercera crítica afirma que la impopularidad de la poesía — no sólo en la actualidad sino a lo largo del siglo XX— es resultado de la inaccesibilidad del esteticismo. Como sugiere la siguiente cita acerca de los escritores de cierta “poesía última”, adherirse a esta tradición garantiza el fracaso comercial: “En esta tarea se han visto legitimados por algunos poetas cuyos proyectos literarios fracasaron de manera estrepitosa precisamente por abrazar el barroquismo gratuito y la frivolidad de la moda literaria” (8). Es decir, no transmitir un mensaje discernible — no comunicar— reduce el interés lector. Siguiendo este argumento, la poesía ante la incertidumbre responsabiliza a la tradición esteticista de la marginación de la poesía: “Los discursos fragmentarios, el irracionalismo como dogma y el abuso del artificio han supuesto la ruina de la poesía en muy diferentes etapas de la historia de la literatura. Han hecho tanto daño, que hoy la poesía está considerada como un género difícil que sólo leen los poetas” (9). Por

contraste, el realismo se establece como vía a una posible popularización de la poesía al ofrecer contenido presuntamente accesible y relevante, y al haber acrecentado el interés lector en el pasado. Como señalé en el tercer capítulo⁵², en la contracara de esta tendencia realista a transparentar un significado concreto en el poema yace la tendencia opuesta a atribuirle al lector la elaboración de dicho significado. La poesía ante la incertidumbre niega esta última aproximación a la interpretación por generar excesiva ambigüedad —o bien incertidumbre— y exige del autor cierta adaptación a su público (no sólo facilitando la comprensión del texto sino reflejando la experiencia contemporánea). Más aún, en el discurso de la agrupación el lector adquiere carácter prioritario; como indica Remedios Sánchez García, es “juez indiscutible del devenir literario” (109). Sólo reconociendo este hecho —que el público determina qué obras se leen y por consiguiente cómo se ha de hacer literatura— podría la poesía ante la incertidumbre satisfacer su objetivo: defender la poesía ante una marginación cultural y comercial (aquella “marginación que sufren los libros de poesía en cualquier espacio, ya sea una librería, un suplemento cultural, un periódico, una biblioteca...” (10). En conclusión: la inaccesibilidad no es ni característica intrínseca de la poesía ni una elección estilística válida.

Para recapitular, ya que la poética esteticista exime al autor de transmitir un mensaje determinado, también concibe de la interpretación como un acto de creación epistémica. Por contraste, la poesía ante la incertidumbre niega este planteamiento y renueva el modelo realista de comunicación: “Si un poema no se entiende el único responsable es quien ha tratado de establecer la comunicación. O bien no ha sido capaz por sus limitaciones, o bien no lo ha conseguido porque no era su propósito” (10). La cuarta crítica sostendría que el concepto

⁵² Véanse las discusiones de “Poesía no es comunicación” de Carlos Barral y del prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet.

esteticista de interpretación responsabiliza al lector de un problema —la incomprensión del texto— causado no sólo por una legitimación del hermetismo, sino por una arraigada noción neorromántica del poeta: “Cuando un poema no se entiende, el lector suele culparse a sí mismo, inducido por la idea generalizada de que el poeta es un ser con una sensibilidad diferente, superior” (10). A lo largo del siglo XX, diversos poetas realistas —entre ellos, Antonio Machado y Pablo Neruda— desmitifican la figura neorromántica del poeta a fin de reconstruir un vínculo al lenguaje accesible y reintegrar la poesía al ámbito popular. Por ejemplo, la redefinición del poeta como obrero propuesta por Neruda en “Sobre una poesía sin pureza”, anula diferencias de estatus entre labor proletaria y labor artística (es decir, entre las masas y los escritores). Más allá del propósito de politizar, este igualitarismo fundamenta un realismo accesible que busca extender el alcance cultural —y por necesidad comercial— de la poesía. La poesía ante la incertidumbre propondrá un igualitarismo análogo —aunque apolítico— que planteará la lectura poética como comunicación transparente entre dos individuos, la poesía como una labor y el poeta como sujeto que desempeña un trabajo (“Si un poema no se entiende, por lo general lo que sucede es que el poeta no ha hecho bien su trabajo”) (10). Esta desmitificación aspira a librar la poesía de su consumo minoritario empezando por transformar la percepción pública del poeta y su arte. La poética de la agrupación no sólo desasociará la poesía de su connotación elitista y al autor de una presunta sensibilidad superior, sino que propondrá una imagen más democratizada del poeta; la de alguien dispuesto a atender a lo más profundo de la experiencia real para después transmitir su búsqueda sin distinguirse —y por ende, marginarse— del público. La siguiente afirmación bien podría considerarse una versión desmitificada de la sensibilidad poética: “mirar con atención lo que nos rodea, buscando lo que hay detrás de la apariencia, para después afrontar el acto de incertidumbre que es escribir un poema que pueda arrojar algo de luz a la realidad”

(10). Asimismo, la reinención del poeta también exige una desmitificación de la inspiración, aquello que de lo contrario evidenciaría el genio del autor: “Pero, a fin de cuentas, ¿la musa para qué y por qué? Porque todo se hace para alguien, y la musa es la emoción y el talento, una metáfora de la necesidad de comunicación que tienen todas las personas, de sentirse comprendidas, de encontrar respuestas” (12). Ya que el poeta se identifica como “gente corriente” a fin de establecer un parentesco con el lector medio, la comunicación entre ambos ha de estar circunscrita a los parámetros de cierta experiencia compartida. Sólo así se conseguiría el objetivo expresado en la cita anterior; el reflejar la sentimentalidad, en cuanto universal y humana, del lector de poesía. En suma, la agrupación prioriza la representación de una experiencia sentimental y universal (el “latido vital”) así como la expresión de un mensaje determinado acerca de dicha experiencia (las “auténticas ideas”) (10). Por último, este imperativo requiere negar toda interpretación de la libertad artística que arriesgue la incomunicabilidad (y conduzca la escritura hacia aquellos “inventarios simbólicos artificiales que alejan a la poesía de su consustancial sentido comunicativo”) (10).

Según la quinta crítica, la poesía esteticista resulta vacua al no transmitir ningún mensaje concreto: “Hoy es necesario superar el artificio estéril y soso, el poema que no dice nada, el poema que enuncia y enuncia y jamás encuentra el sentido” (11). El prólogo no sólo argumenta que este sinsentido se deriva del afán de innovación (“la histeria por el experimento *per se*”), sino que el objetivo de este fundamento es ficticio; es decir, no existe novedad que descubrir (sólo el desengaño de “la ingenua búsqueda de una ‘novedad’ que jamás se halló”) (11). Ya que esta “búsqueda” no deviene ni en una innovación ni en una ruptura real, la novedad no podría considerarse un atributo de la poesía en cuestión, sino parte de un discurso que valoriza dicha

poesía. En el artículo “¿Algo nuevo con los *novísimos*?” de Rosa Benéitez Andrés⁵³, la autora explica esta promesa de innovación como una retórica promocional. Uno de sus argumentos sostiene que José María Castellet le atribuye a la novedad un intrínseco valor positivo de función mercantil. Aún si la intención de Castellet haya sido sólo prestigiar a los *novísimos*, entonces, el crítico acaba por expresar un valor generalizado acerca del arte. Este podría resumirse en la siguiente afirmación de Josepchs y Palacios: “Nuestra patológica fijación con lo nuevo nos obliga a buscar la trasmutación del ente como condición necesaria de su propia valía” (331). En suma, existe un valor —fundado en una equivalencia entre novedad y calidad— que exige del arte una constante transformación en función de generar una producción continua de ofertas artísticas nuevas. Ya que este valor se ejerce explotando el potencial estético del lenguaje (es decir, la capacidad de crear imágenes poéticas a través de combinaciones nuevas), resulta inevitable sacrificar la transparencia y la comunicación de reflexiones fundadas en experiencias reales. En conclusión, esta negación de la función objetivista del lenguaje se juzga injustificada porque se ejerce como fundamento poético —es decir, por regla general— y perjudicial porque su rechazo de ciertos cimientos básicos de la poesía —como una accesibilidad al menos parcial— da lugar a una escritura hermética y artificiosa.

En la siguiente sección, discutiré tres desarrollos de la tradición realista propuestas por la poesía ante la incertidumbre. Como transición a esta sección, valdría resaltar una distinción entre los conceptos de ruptura y novedad poética. El concepto de ruptura denota una separación radical; como tal, se ajustaría al antirrealismo de la vanguardia, pero no a una evolución suscitada dentro de una tradición. Por el contrario, el concepto de novedad no exige una negación de fundamentos básicos; ni es sinónimo de ruptura ni supone la génesis de una

⁵³ Esta discusión empieza en la página 41 del tercer capítulo.

corriente o tradición nueva. Ahora bien, en *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Remedios Sánchez García sugerirá que la poesía ante la incertidumbre sí promete una modificación —o readaptación histórica— del realismo (es decir, una novedad): “Queda claro, por tanto, que no es una ruptura radical con la tradición, fundamentalmente con la hasta hace pocos años dominante ‘Poesía de la Experiencia’... sino una evolución natural y lógica” (192). En efecto, es presentándose como epígonos de una tradición que el grupo podrá anunciar una “evolución” sin ecos rupturistas. El planteamiento de esta “evolución” corresponde a la estrategia de introducción colectiva elegida por los poetas. Aunque estos autores no se establezcan como una generación, sí se definen como una agrupación con cierto grado de uniformidad (lo que resultaría innecesario si cada autor publicase individualmente). En efecto, la estrategia de publicación grupal siempre requerirá una justificación; los autores incluidos deberán anunciar y constituir un mismo aporte que trascienda en relevancia la obra de cada uno. Rupturista o continuista, toda agrupación poética expondrá un discurso monolítico que la inserte en el panorama literario y polemice este último en mayor o menor medida.

El primer rasgo que distingue a la poesía de la incertidumbre de sus precursores es que constituye una “estética transatlántica” (Sánchez García, 189). Si la composición del grupo —cinco poetas hispanoamericanos y tres españoles— apunta más hacia una novedad estética que un fenómeno editorial es debatible. En efecto, en el artículo “Poesía ante la incertidumbre”, Sánchez García describirá el proyecto como una compilación de propuestas heterogéneas que no se atiene a un criterio nacional, sino poético: “A primera vista, es muy sugestivo que, por una vez, no sea una corriente que vaya de Europa a Hispanoamérica o viceversa, sino que brote de la unión estética e ideológica entre las dos orillas del Atlántico” (110). Asimismo, en *Así que pasen*

treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017), Sánchez

García destacará el carácter novedoso de la antología en un sentido estrictamente editorial:

“Como se ve, una polifonía claramente heterogénea de voces de distintos países (por primera vez en los últimos decenios, Hispanoamérica es mayoritario y esto no debe pasar desapercibido) de poetas con una obra reconocida por los lectores nativos y con un entusiasmo común” (190). En suma, el prólogo nunca define lo transatlántico como una aproximación estética; sencillamente, el calificativo destaca el hecho de que poetas de diverso origen nacional hayan colaborado bajo una visión poética compartida⁵⁴. Más aún, como práctica editorial, el criterio transatlántico propone que la afinidad literaria es un principio de compilación más adecuado que la nacionalidad⁵⁵. Ahora bien, la antologización de poetas de Latinoamérica y España bajo un estilo unificador no es nada novedoso. Realmente, el aporte de la poesía ante la incertidumbre consiste en renovar la modalidad generacional de publicación; en concreto, en conformar la primera generación transatlántica sin designarse como tal. Esta ampliación del concepto de “generación” se basa en una noción de la poesía como expresión experiencial e individual; íntima de tal forma que conocer la nacionalidad del autor sea intrascendente para comprender el poema. Este cuestionamiento de la relevancia de la nacionalidad se aborda en el artículo “Fragmentos de incertidumbre. Sobre el (des)concierto de las antologías poéticas” de Laura Scarano: “Me he preguntado muchas veces: ¿importa saber de antemano si el poeta que leemos nació en Cádiz o Bogotá? Si escribe en español, ¿cuán determinante es su lugar de nacimiento?, ¿o acaso pesa más su lugar de residencia? ¿Define de manera decisiva nuestra comprensión del poema saber su

⁵⁴ Sólo si lo transatlántico se concibe como temática panhispánica, podría considerarse un fenómeno poético y no sólo editorial. Como ejemplos de la antología, citaría los poemas sobre Nicaragua de Daniel Rodríguez Moya y Fernando Valverde. Como ejemplos tempranos, mencionaría *España, aparte de mí este cáliz* de César Vallejo y *España en el corazón* de Pablo Neruda. En el contexto de la tradición realista, me estaría refiriendo a puntos de encuentro visibles entre América Latina y España.

⁵⁵ Evidentemente, si lo transatlántico ha de tratarse como superación de lo nacional, no habría por qué considerarlo un fenómeno exclusivamente hispano.

‘nacionalidad legal’?” (268). La distinción entre “lugar de nacimiento” y “lugar de residencia”, así como la observación de que la nacionalidad sea un hecho legal, apuntan hacia un argumento vital para esta poética transatlántica. En concreto, la nacionalidad habría de importar sólo si determinase la lengua, óptica cultural, experiencia histórica y tradición literaria del poeta; si bien este suele ser el caso, Scarano resalta que ya no lo es necesariamente. Más aún, la poesía ante la incertidumbre establece su compromiso sobre una sentimentalidad universal; ya que esta constituye el ámbito en el que la comunicación poética ocurre, cuestiones de índole nacional se tornan irrelevantes para la lectura. Cabría señalar que Scarano sí alude a la posibilidad de una identidad transatlántica que pueda unificar a estos autores en un sentido extra-poético: “El hecho de que un poeta escriba en lengua española, ¿no supone acaso una elección cultural que implica un lectorado más amplio que el de su lugar de origen? ¿No le añade una identidad panhispánica, aunque él mismo la ignore?” (268-269). Si bien el artículo no profundiza acerca del concepto de “identidad panhispánica”, la autora parece señalar la lengua española como la esencia de dicha identidad (en efecto, denomina la lengua el “verdadero sello de identidad”)⁵⁶ (268). Si la expansión del español —y lógicamente de las estructuras institucionales y prácticas culturales instauradas por el colonialismo— ha producido o debería producir en el contexto presente una “identidad panhispánica” generalizada resulta debatible. En efecto, la alianza entre estos poetas se basaría más en “un diálogo permanente donde se revelen las preocupaciones compartidas” que en una identificación cultural globalizante (Sánchez García, 189). Válida o no, sin embargo, la propuesta de esta “identidad” responde a una intención concordante con los intereses expuestos en el prólogo: la de promover una audiencia transatlántica receptiva a poesía escrita tanto en

⁵⁶ Añadiría que tampoco se explica por qué el uso de una determinada lengua sería electivo (“una elección cultural”) para poetas monolingües.

Latinoamérica como en España. El ánimo conciliatorio y unificador del artículo de Scarano⁵⁷, entonces, se contextualiza dentro de una dinámica comercial; esencialmente, una oferta literaria panhispánica exige lectores de perspectiva panhispánica. En conclusión, la poesía ante la incertidumbre no constituye una novedad poética, pero sí editorial; ofrece una poesía realista accesible, pero proponiendo una apertura del mercado literario.

El segundo rasgo distintivo de la poesía ante la incertidumbre yace en su justificación histórica; concretamente, en que su carácter transatlántico esté fundamentado en la globalización y el Internet. Como he indicado en la página anterior, la agrupación constituye una generación poética actualizada, acorde a una época de borrosas fronteras culturales: “Su concepción de la poesía no es nacionalista, sino que responde a los planteamientos de esa sociedad global que, en lo poético, tiene cada vez menos fronteras” (Sánchez García, 189). Esta “generación” se presenta, entonces, como reflejo del acrecentado intercambio cultural, frecuente desplazamiento geográfico y acelerada difusión de información vía Internet de las últimas tres décadas. Como señalan Josephs y Palacios, estos poetas corresponden a un período en el que resulta ilógico —si es que no imposible— rechazar influencias internacionales: “Intentamos mostrar, como lo hacen ellos con su propia labor, que ser fieles a nuestro tiempo es girar los ojos hacia otras culturas” (334). En otro ensayo colaborativo (titulado “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia”), la agrupación planteará este “girar los ojos” como una aproximación ecléctica a la influencia. Es evidente que esta apertura requerirá que el autor explore poéticas fuera de su tradición nacional y lingüística; a su vez, sin embargo, implicará diferenciar estas influencias según un criterio universal de calidad artística: “Nosotros abogamos por las influencias dispares y eclécticas, mejor cuanto más ricas y variadas, en varios idiomas si es posible, de muchas

⁵⁷ Dicho ánimo se resume en esta cita: “procuro construir un ‘concierto’ de voces y miradas que sume en lugar de restar, que busque confluencias en lugar de alimentar discordias o falsas polarizaciones” (269).

culturas, siempre que compartan la única característica de verdad relevante en poesía: la calidad” (102). En breve, la esencia de la verdadera poesía —sentimiento y experiencia— es independiente no sólo de su contexto cultural e histórico, sino del idioma; a fin de cuentas, lo que se promueve es una búsqueda de las diversas expresiones poéticas de una interioridad supuestamente universal.

El eclecticismo de la poesía ante la incertidumbre, entonces, radica en un pluralismo literario condicionado por la globalización y un consumo agilizado por el Internet y la vasta difusión de obras físicas traducidas. Ahora bien, aunque la comercialización de literatura internacional no sea nada novedoso, la magnitud, variedad y accesibilidad⁵⁸ de la oferta literaria sí lo son. Ya que la posibilidad de acceder a esta oferta depende mayoritariamente del Internet, es probable que este pluralismo también caracterice ciertas futuras generaciones poéticas. Si este caso se diese, la poesía ante la incertidumbre podría considerarse precursora de cierta reformulación de la tradición como fenómeno global. Como afirma Sánchez García, el “diálogo permanente” que anhela entre España y Latinoamérica culminaría en un resultado particular; que la tradición sea “percibida desde una postura global”⁵⁹ (189). Ahora bien, si durante los últimos 120 años toda tradición nacional de lengua española ha asimilado influencias extranjeras en mayor o menor medida, cabría preguntar por qué la poesía ante la incertidumbre resulta particularmente “global”. La respuesta yace más en la composición del grupo que en sus influencias eclécticas⁶⁰. Aunque la poesía ante la incertidumbre no sea la primera colaboración

⁵⁸ Me refiero a la rapidez con la que dichas obras podrían obtenerse o simplemente consultarse.

⁵⁹ Reproduzco aquí la cita completa: “Estamos ante una estética transatlántica que aúna posiciones dentro de los límites del español estableciendo un puente con Latinoamérica que no se había visto desde la época de Rubén Darío y propiciando, así, que las nuevas generaciones de autores de uno y otro lado establezcan un diálogo permanente donde se revelen las preocupaciones compartidas y (lo que también es importante para el caso) la tradición percibida desde una postura global” (189).

⁶⁰ Remedios Sánchez García resalta este segundo aspecto en *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*: “Asimismo se nota que esta generación de poetas ha tenido una

transatlántica, sí es el primer proyecto conjunto (y como tal, la primera generación de identidad pública multinacional). Según el discurso del prólogo, el carácter transatlántico del proyecto se originaría en cambios culturales provocados por la tecnología: “Es obvio que internet ha acelerado el proceso de integración de la literatura del mundo en esta fase de globalización acelerada, donde las tecnologías son translingüísticas y se interconectan, traspasan territorios nacionales y afectan de manera decisiva nuestras antiguas formas de pertenencia a colectivos culturales” (Scarano, 268). Siguiendo esta tesis, es imaginable que en décadas próximas surjan agrupaciones poéticas que no sólo trasciendan fronteras nacionales, sino lingüísticas. Cabría destacar que esta expansión sería posible sólo a través de una poética unificadora (después de todo, una antología multilingüe que recopile poéticas afines dependería de una cuestión logística, los traductores). Para que una poética constituya un punto de coincidencia fundamental, sin embargo, deberá ofrecer una temática —y si es realista, proceder de una experiencia— global y contemporánea. Es por esta razón que lo novedoso de una generación multilingüe sería su identidad pública más que su poesía, ya que esta última se atendería —pero no limitaría, claro está— a los requisitos mínimos de su tradición (en el caso del realismo poético, el sentimiento, la experiencia y el lenguaje objetivista). Sin duda, la poesía ante la incertidumbre ilustra esta dinámica en su difusión de valores poéticos tradicionales pero contextualizados en la actualidad. Como bien señala Sánchez García, “la emoción, lo coloquial, las conversaciones, lo frecuente y cotidiano vuelven a adquirir relevancia y fuerza desde la perspectiva de Poetas ante la incertidumbre” (190).

formación literaria rotundamente más amplia en su perspectiva que las generaciones anteriores. Son evidentes las lecturas de los poetas de la tradición angloamericana, francesa, alemana o incluso de los poetas del Este” (189).

En el artículo “*Poesía ante la incertidumbre*, una responsabilidad compartida”, Fernando Valverde justificará la accesibilidad a través de una visión particular del público contemporáneo. Este tercer rasgo de la poética consiste en el argumento de que la transparencia constituye cierta adaptación a un público lector acostumbrado a la “instantaneidad” del Internet (305). Según Valverde, la actualidad podría ser descrita como “un tiempo marcado por lo instantáneo” (307). Asimismo, el lector contemporáneo se caracterizaría por cierta expectativa de comprensión inmediata, la cual desfavorecería el consumo de “formas de expresión artística que necesitan de la reflexión” (Valverde, 305). Ahora bien, a esta defensa de la accesibilidad Valverde añade un matiz que reconcilia la transparencia con el requisito de reflexión propio de la interpretación poética. En concreto, el autor sostiene que la sencillez expresiva no compromete la profundidad del mensaje y que por consiguiente democratizar la poesía no resulta incompatible con una exigencia de reflexión. Es más, efectuar esta hondura es posible a través de tropos tradicionales que a lo largo de la historia de la poesía retienen su expresividad lírica: “La complejidad de las ideas no se expresa por la oscuridad del código, sino desde la profundidad de los símbolos” (Valverde, 307). El autor diferencia así la transparencia de la superficialidad y representa aquella como una “puerta de acceso a la poesía” que permanece “abierta para todos” (307). Cabría resaltar que en esta metáfora el poema se visualiza cómo un texto en el que uno se adentra progresivamente y cuyo significado nunca se revela de manera automática. Es más, según Valverde, la profundización (“la distancia que cada uno pueda o quiera recorrer”) requerida para una interpretación poética admisible resulta variable, puesto que depende de la voluntad e incluso capacidad del lector (307). Esta postura expone cierta contradicción omitida tanto en este artículo como en el prólogo. Valverde defiende dos planteamientos opuestos, el de la comunicación y el del conocimiento, pero recurre sólo al primero para definir la poética de la

agrupación. El poeta admite que el lenguaje accesible —al menos el adscrito a la poesía ante la incertidumbre— no garantiza el mismo resultado para todos los lectores, pero no menciona que este hecho pueda negar la posibilidad de una poesía netamente popular. En suma, la coyuntura de la poesía parece ser tal que para aproximarse al público contemporáneo debe manifestar suficiente accesibilidad, pero para conservar su carácter intrínseco —en el cual reside su calidad— debe restringir esa misma accesibilidad. Según indica el mismo Valverde, leer poesía no involucra únicamente la comprensión de un contenido velado (y que por contraste es transparente en la prosa): “Entender un poema supone mucho más que descifrar un código, ya que apela a diferentes estratos de la comunicación” (306). De lo contrario, la reacción reflexiva a la que la poesía aspira sería imposible de evocar.

Antes de concluir, añadiría que esta brecha entre la complejidad del acto lector (tal como lo describe Valverde en su artículo) y la simplificación de la poesía ante la incertidumbre a una poética de comunicación (tal como se realiza en el prólogo) es producto de la oposición categórica entre tradiciones que ha definido la historia de la poesía española durante el siglo XX. En esencia, el compromiso social es una postura política canalizada por el arte; de ahí que la creación siempre conlleve un fin extraliterario. Como tal, los parámetros que el compromiso impone sobre la poesía son los que habrían de efectuar dicho fin. Ahora bien, ya que el compromiso manifiesta casi sin excepción un carácter progresista, da por sentado la existencia de una entidad que impide el progreso añorado (aun si sólo en el ámbito literario). La siguiente afirmación del prólogo demuestra esta actitud: “Seguimos creyendo que una de las misiones de la poesía es enfrentarse al poder” (12). Adicionalmente, en “*Poesía ante la incertidumbre*, una responsabilidad compartida”, Valverde sostiene el argumento ya citado: “En realidad, no se trataba de un planteamiento ni mucho menos novedoso, pero sí que suponía una forma de

enfrentarse al poder cultural que impone tendencias desde la élite intelectual” (307). Si al inicio del prólogo la incertidumbre es descrita como un síntoma ubicuo (una especie de *zeitgeist*), ahora es impuesta por una “élite”. Esta entidad nunca se describe con exactitud en el prólogo, pero parece resumirse como un esteticismo contemporáneo que desde una posición de dominio cultural fomenta lo que décadas atrás se denominaría una actitud evasionista: “Y el poder de hoy no hace más que invitarnos al silencio, al fragmento, a las subjetividades ensimismadas y a la pérdida de diálogo entre las conciencias” (12). El compromiso de la poesía ante la incertidumbre, entonces, radicaría en su desafío del status quo cultural elaborado por esta “élite”; aquel “espacio literario completamente reaccionario, prefabricado y asfixiante” (Sánchez García, 112). A mi criterio, esta denuncia amerita cierta crítica. Nunca se especifica qué autores, casas editoriales o productos culturales constituyen este poder. Esta omisión difumina el rostro de dicho poder y obliga a preguntar si es que se está deliberadamente exagerando la trascendencia —o bien impacto prejuicioso— de la poética rival a fin de justificar la propia. Scarano señala esta posibilidad en una discusión general sobre las antologías poéticas en la España contemporánea:

La comprensión de un estado del campo estético deja paso a la voluntad de imponer un grupo o tendencia homogénea, muchas veces argumentando una ruptura con las voces ya consagradas. Y la coartada de confrontar el poder que ostentan los dominantes y que constituyen el supuesto canon, se vuelve una excusa para construir un ‘contra-canon’, que aspira en el fondo al mismo reconocimiento y visibilidad. (270)

En lo que respecta a la poesía ante la incertidumbre, su denuncia resultaría válida sólo si se comprobara que estas corrientes rivales —poéticas *de* incertidumbre— en efecto poseen un desmedido poder cultural; sin saber quiénes las conforman, sin embargo, es imposible determinar

si la denuncia es certera. Posteriormente, Scarano señalará que la creación de “una coartada de confrontar el poder” deriva de una estrategia comercial particular a ciertas antologías: “Eso ocurre a mi juicio cuando las antologías buscan convertirse en operaciones editoriales y sus introducciones se proponen como programas críticos de imposición de taxonomías” (270). Es decir, la poética se construye a la luz de un propósito mercantil y por consiguiente incorpora características acordes a él. Por ejemplo, la introducción de múltiples autores como agrupación exige una poética unificadora que justifique dicho proyecto editorial —cosa que una publicación individual no ameritaría— y que constituya un producto novedoso —o de cierta pertinencia a la actualidad— aun si admite ser una reelaboración. En *Poesía ante la incertidumbre*, la reinterpretación del compromiso sirve de principio organizativo de los antologados y de discurso promocional; la primera función establece la identidad poética de la agrupación y la segunda su relevancia a la actualidad (es decir, por qué debería ser objeto de consumo). Como señalaré en mi discusión de las obras, los poemas de la antología no se circunscriben a los parámetros expuestos en el prólogo, lo que crea la siguiente discordancia descrita por Scarano: “Pero cuando entramos a escuchar los poemas propiamente dichos (a menudo ignorando las declamaciones de sus autores en poéticas anexas) aquellos trazados previos se borrarían; se solapan los estilos; crujen las etiquetas” (270). A todas luces, el arte rebasa los límites de los esquemas que intentan definirla.

4.3 Jorge Galán (El Salvador, 1973)

La poesía de Jorge Galán consiste de una minuciosa reflexividad, intimismo (en torno a vivencias de la niñez o relaciones adultas rememoradas), una introspección que rebasa los límites de lo autobiográfico y un tono de intensa emotividad. En términos generales, el lenguaje de Galán conserva un nivel moderado de accesibilidad que en ocasión disminuye debido al uso

sucesivo de metáforas a lo largo de varios versículos y el trato filosófico que se le da a temas como la identidad y el tiempo. Si bien esta inclinación hacia el hermetismo es especialmente notable en “La adivinanza” y “El instante”, ambos poemas consiguen expresar su conexión a la experiencia vivida. Si en ocasión Galán arriesga la inaccesibilidad, entonces, es capaz de reorientar al lector en dirección al meollo realista de su escritura.

“La adivinanza” es un poema de copiosas imágenes que encierra una meditación acerca de la condición existencial del hombre, representado por un yo adulto que se contrasta tanto con un niño como con Dios. Los primeros cinco versos establecen la dirección temática del poema:

Mi capa es la tiniebla pero mi sombra es luz.

Se halla en mi mano una moneda dispuesta a la limosna

pero mi voz es lo terrible, cuando así lo desea.

Si dijera esto a un niño le preguntaría: ¿Quién soy?

Y sería sólo una adivinanza y no un enigma y una proclamación. (17)

En este fragmento, la identidad esencial del yo no es ni incognoscible (“un enigma”) ni de definición estática (“una proclamación”); más bien, exige ser resuelta a fin de que su verdadera naturaleza sea descubierta (“una adivinanza”). Más adelante, el yo le adscribirá a esta identidad un irreductible carácter humano, universal por su origen común (sea divino o biológico): “El beso de Dios arde en mi frente. / Soy hijo y no puedo ser otra cosa más que hijo” (17). En resumen, el yo es representación del hombre en contemplación de la incógnita primordial de su origen. El poema concluirá con una referencia a la muerte, la cual humanizará al yo a través de un destino compartido: “Mi destino es la hora más postrera del hombre: / La claridad penúltima... / El último silencio” (18). De manera similar, “El instante” es un poema que aborda una condición universal desde la óptica de la experiencia individual. El primer verso

establecerá un espacio metafórico que eventualmente se revelará como el instante antes de dormirse: “En el final del tiempo conocido, a la orilla del mundo” (28). A continuación, el yo describirá un sueño que resumirá como una representación de la historia humana:

Ayer soñé con una historia que era todas las historias,
un hombre se levantó en mi sueño, venía del mar, alguien más,
cientos de miles de años más tarde, articuló un sonido y otro más
levantó una piedra y la lanzó a una cabeza erguida
y otro dejó su marca sobre el basalto de una cueva (28)

El sueño culminará en una conclusión evocadora de “La adivinanza”: “y ahora comprendo que mi muerte es la única importante, porque soy el final / pero soy el inicio” (29). El yo reconoce su existencia finita, pero resalta que esta es la única manifestación posible del vivir. La experiencia compartida de nacer y morir —de ser inicio y fin— es lo que posibilita la identificación con el prójimo y exige la integración del concepto de individuo al de humanidad.

El tiempo es otro tema visible en la poesía de Galán. En “Lo inevitable”, este es abordado por vía de un contexto realista —un diálogo entre madre e hijo— que conduce a una crítica de la concepción lineal del tiempo. Este diálogo es el recurso a través del cual se yuxtaponen las dos perspectivas opuestas: “*Mañana*, me repite y entonces quiero decirle y no lo hago, / que el tiempo es una invención tardía de los hombres, / que un instante también es un milenio / y un milenio un instante” (19). En esencia, el poeta mantiene que el lenguaje es un mecanismo que segmenta la eternidad artificialmente debido a una función pragmática —la comunicación— que niega cierta verdad objetiva: “y que el tiempo es un manto que la eternidad ocupa para vestirse / en un intento inútil de poder comprenderse / porque la eternidad es invisible e incontable y quisiera medirse” (20). Ahora bien, aunque Galán deconstruya el signo lingüístico (en especial el

marcador temporal “*Mañana*”), esto no constituye una premisa sobre la que se elabore el texto. Es decir, el poema revela el significante como un artificio incapaz de encapsular una realidad inmensurable, pero esta revelación constituye el desenlace de la reflexión y no un fundamento poético. Si bien Santiago Espinosa describe a Galán como un autor que “no se contenta con que haya una única realidad”, está claro que el poeta tampoco juzga acertado perderle el rastro a la realidad habitual (322).

El recurso de utilizar el recuerdo de una relación afectiva como vía hacia una reflexión abstracta se repite en “La primera memoria”, texto en el que el yo poético rememora una vivencia de su niñez. En este poema, una figura adulta masculina cuya identidad nunca es revelada introduce al niño por primera vez al mundo fuera de casa: “Casi ciego, tomo su mano y cruzo una calle. / Ahí comienza el mundo para mí” (21). Como en “Lo inevitable”, en “La primera memoria” Galán incorpora una experiencia específica a la vez que se resiste a anecdotizar. En efecto, la identidad del personaje adulto —probablemente el padre— en sí es circunstancial, puesto que lo más significativo radica en la emoción suscitada al presenciar la inmensidad del mundo: “Para mí la vida había sido el patio de una casa. / Bajo sus pies de algo me hablaba de tierras más lejanas” (21). A su vez, esta emoción —el meollo de la experiencia relatada— anuncia el inicio de una actitud exploratoria. La comparación de la vastedad de la urbe a la del mar acentúa el asombro del niño:

una luz que por muchos años supuse que era la del faro,
pero no estábamos en un puerto,
el bullicio que oíamos no era el mar,
era otra cosa lo que llegaba y cubría nuestros pies,
no eran gaviotas sino simples palomas las sombras en el cielo. (21)

En diálogo con “La primera memoria”, “El muchacho detrás de la ventana” consiste en una remembranza de la niñez que se presenta en relación a una tendencia adulta (en este caso, una conciencia poética fundamentada en la curiosidad). Si en “La primera memoria” el yo rinde homenaje a la persona que le revela la multiplicidad y vastedad del mundo, en este poema lamenta la ausencia de dicha influencia:

Nadie me habló jamás de las cosas lejanas o inmediatas,
hermosas o terribles,
así como tampoco nadie me dijo el nombre
de esas flores pequeñas, casi insignificantes,
que nacen en los viejos tejados de esas casas. (25)

En suma, el poema constituye una querella en la que el yo expone cierta falla en la comunicación de parte de las figuras adultas de su niñez: “Sí hubo necesidad pero nadie me dijo ni una sola palabra / de aquello que se ha vuelto cotidiano” (25). La consecuencia es la de recurrir al descubrimiento de respuestas por iniciativa propia. Los siguientes versos sugerirán esta determinación de conocer a través de la experiencia: “y por ello todo lo que aprendí / lo hice a través de lo vivido y lo negado a vivir” (25). Por último, el muchacho detrás de la ventana podrá ser considerado símbolo de una conciencia poética incipiente, ya que en un hogar donde escasea la sed de conocimiento y la conversación rara vez trasciende lo mundano, el niño recurre a la imaginación (o bien a representar de modo ficticio lo que no le es disponible).

Tanto “Race Horse” como “Breve canto sin música” continúan desplegando el tema de las relaciones afectivas (específicamente las románticas), pero ahora convirtiéndolas en el enfoque principal y acrecentando el intimismo a través de una voz en segunda persona. El poema “Race Horse”, el cual se destaca por ser el más transparente de la selección, trata de una ruptura

amorosa anunciada desde el inicio del poema: “Y mira tú, muchacha, de quién viniste a enamorarte, / a quién viniste a amar para toda la vida, / a quién decidiste no olvidar: / es un caballo de carreras, ese muchacho es un caballo de carreras” (22). La metáfora principal simboliza a un hombre cuyo vitalismo —o anhelo de experiencias nuevas— imposibilita un compromiso sentimental. Lo notable de este poema no es la idea expresada (por lo demás sencilla), sino el tono intenso y detalle descriptivo mediante los que se representa el movimiento del caballo: “Sus estribos son ríos a los cuales muerde para intentar romper. / Sus ojos ven un horizonte de fuego al que no puede dejar de dirigirse. / Sus cascos son de un cristal incorruptible que aniquila a la piedra” (22). En este sentido, la escritura se ciñe a un imperativo de accesibilidad en función de una idea poética sencilla que no exige la misma profundización filosófica de otros temas de Galán. De modo semejante, en “Breve canto sin música” el yo se dirigirá a una pareja sentimental con la que comparte cierta historia. Como ocurre con otros textos de Galán (véase “Lo inevitable” o “El instante”), los últimos versos de “Breve canto sin música” sintetizan la situación concreta de lo que a menudo es un extenso poema de múltiples imágenes. Como indica la siguiente cita, los dos versos finales efectúan una transparencia que puede orientar una más certera reinterpretación del poema: “En este día inacabable aún estamos juntos. / Ya no somos los mismos, pero somos nosotros” (27). En resumen, en “Breve canto sin música” y “Race Horse” la reflexión no diverge de una situación concreta y específica (como una relación amorosa) hacia terreno abstracto y general (como el carácter lingüístico de las categorías temporales).

4.4 Raquel Lanseros (España, 1973)

El tema esencial de la poesía de Raquel Lanseros es la sabiduría que puede extraerse de la experiencia vivida —en particular del amor— si es que se demuestra fortaleza psicológica. La experiencia femenina es parte integral de estos poemas, ya sea de los presuntamente autobiográficos o de los que incluyen un personaje ficticio. No obstante, esta poesía destila un mensaje universal centrado en la trascendencia del dolor. En resumen, la educación sentimental evoluciona a partir de la experiencia permitida por el coraje (para iniciar vivencias a pesar de los riesgos) y la aceptación (para tolerar los riesgos cuando se realicen).

En “Invocación”, Lanseros expone un fundamento central del realismo poético: la primacía de la experiencia. En primer lugar, el poema es una invectiva contra toda negación de una existencia vitalista (actitud que a su vez exige convicciones que la impulsen): “Que no crezca jamás en mis entrañas / esa calma aparente llamada escepticismo” (35). En segundo lugar, el poema es la afirmación de la vida como un proceso de continuo descubrimiento: “Crea yo siempre en la vida / crea yo siempre / en las mil infinitas posibilidades” (35). Manifestar entusiasmo por vivir, sin embargo, no sólo involucra una valoración optimista de las consecuencias del actuar, sino también una disputa interna contra el resentimiento, el nihilismo y la indiferencia: “Huya yo del resabio, / del cinismo, / de la imparcialidad de hombros encogidos” (35). Esta forma de pensar sustenta un concepto de vida como espacio abierto que invita a la experiencia, a su vez materia lírica del realismo. Como defensa ante el cierre de este espacio (y por consiguiente de la poesía), Lanseros propone la aceptación tanto de la ingenuidad (“Engañenme los cantos de sirenas, / tenga mi alma siempre un pellizco de ingenua”) como de la decepción (“Llore yo todavía / por sueños imposibles”) (35). En su desdén de un “realismo

encorsetado”, entonces, Lanseros optará por una representación literaria que refleje una valerosa experiencia de vida y la reflexión que esta induzca (35).

Ahora bien, el estrecho vínculo entre vida y obra no es la similitud más significativa entre la poesía de Lanseros y la de Galán. Las relaciones afectivas constituyen el enfoque principal de los poemas de Lanseros y son abordadas en seis de los nueve textos a través de un intimismo efectuado por la voz en segunda persona. En el monólogo dramático “Un joven poeta recuerda a su padre”, el sujeto lírico —un poeta de sexo masculino— se dirige a su padre difunto comunicándole los sentimientos y perspectivas que su muerte ha acarreado. El poema convertirá una dolorosa experiencia relacional —la pérdida del padre— en una fuente de reflexión poética. Por ejemplo, en la sexta estrofa esta pérdida conducirá a una reflexión general en torno a lo finito de la existencia: “Hoy, inmóvil de nuevo, asisto inerme / a este desfile amargo de tu ausencia / mientras mi corazón —dividido y atónito— comienza a descubrir que la vida va en serio” (37).

Asimismo, en el poema “A las órdenes del viento” el hablante se dirige a una pareja romántica pasada describiendo un conflicto sentimental en torno a su ruptura. En suma, el yo confiesa cierta pena (“Me habría gustado amarte. Te lo juro”) que al final del poema expone como una intención sin sentimiento (“Sólo que muchas veces la voluntad no basta”) (38). A lo largo del poema, el aparente anhelo de haber prolongado el noviazgo se representa mediante escenarios idealizados: “Hubiera sido hermoso festejar / las bodas de Calixto y Melibea”, “Me habría gustado ser / un hitita ante la reina Nefertari” (38). Ahora bien, si estos escenarios manifiestan idealismo en las tres primeras estrofas, en las dos últimas se resalta su imposibilidad. De esta manera, el poema culmina reconociendo los límites impuestos por la realidad —en la relación referida, la ausencia real de un sentimiento recíproco— y afirmando la autenticidad de actuar en torno a esta. Más aún, en el título (“A las órdenes del viento”) y

subtítulo (*“Para todos los que se sienten que no están al mando”*), Lanseros aludirá a cómo el carácter mutable de la realidad circunscribe la voluntad humana.

El poema “Hit the Road Jack”, titulado por la canción de Ray Charles, introduce otro tema característico de Lanseros; la concepción de la existencia como trayecto sentimental. Los dos versos iniciales representarán la vida a través del símbolo de una autopista a la que se le adscribe un carácter temporal en vez de uno espacial: “La autopista es el tiempo que tarda en convertirse / el principio en el término” (39). Este tropo sustituye el concepto espacial de recorrido por el temporal de transformación; el “principio” no conduce al “término”, sino que se convierte en él. La forma más acertada de concebir de la existencia, entonces, no es el del desplazamiento de un punto de partida a un destino, sino el de una experiencia de cambio: “No se pisan jamás las mismas huellas / —Heráclito dijo algo parecido— / sin embargo conducen al lugar donde estamos” (39). Ahora bien, Lanseros elaborará la metáfora del trayecto —entendido como cambio— añadiendo una segunda metáfora —la del hospedaje— para representar las relaciones sentimentales: “Acepta el pan servido en cualquier parte / disfruta del asilo que te ofrezcan / pero ten preparadas las maletas” (39). El poema culminará con una moraleja enunciada en segunda persona, a su vez el cierre de la metáfora del trayecto y sus paradas. En resumen, partir del hospedaje equivaldrá a anticipar el fin de una relación para así evitar la humillación de un rechazo: “Aprende por tu bien el arte de marcharte / siempre un segundo antes de que te hayan echado” (39). Es en esta conclusión donde el poema podrá considerarse una expresión de educación sentimental; es decir, un medio que comunica de forma inteligible lo aprendido a raíz de la experiencia.

En “Doña Juana”, las relaciones románticas serán tratadas a través de la descripción de un personaje poético femenino, cuya educación sentimental encarnará la noción de trayecto

presentada en “Hit the Road Jack”. En esencia, el personaje de Doña Juana es un símbolo de coraje emocional ante el dolor que las vicisitudes amorosas de una vida podría provocar: “El amor como un viaje a lo desconocido, / a lo más inquietante de nuestra propia esencia, / es un viaje de ida” (42). Esta actitud valerosa hacia la experiencia es a su vez sostenida por una voluntad de aceptar y comprender sentimientos dolorosos o perturbadores: “También conoce el riesgo porque ha visto / el abismo insondable que se extiende / justo donde comienza el desamor” (42). Asimismo, Doña Juana parece concebir de la soledad como una oportunidad para experimentar libertad, por lo que no teme a encarar rupturas amorosas: “No le importa reptar a trozos el camino / a cambio de sentir como muy pocos / la libertad auténtica” (42). En la última estrofa, esta apertura hacia el espectro de sentimientos que pueden suscitarse en el amor se justificará mediante una afirmación de la experiencia (aun si esta comprende una pérdida): “Al final del camino, está segura / de que ha ganado siempre / las cosas que ha perdido” (43). Finalmente, como señalan los últimos cuatro versos, esta afirmación responderá a una noción de las relaciones sentimentales como fuentes de conocimiento propio: “Cada versión distinta de sí misma / que otras manos le han ido regalando / es una muestra de todas las vidas / que a Juana le han cabido en una vida” (43). Para Doña Juana, cada relación representa una “versión distinta” de ella misma; por tanto, su identidad es realmente cognoscible sólo a través de la totalidad de su experiencia relacional.

Los poemas menos accesibles de la sección (“Prolepsis invertida” y “Entonces me besaste”) continúan profundizando acerca de las relaciones románticas y la afirmación de la experiencia. En “Prolepsis invertida”, Lanseros traza una analogía entre un noviazgo y la relación de Jean-Jacques Rousseau y su amante Claudette durante la Revolución francesa: “Claudette te amaba. Como yo amo a Jean Jacques” (40). A lo largo del poema, el amorío entre

Rousseau y Claudette sirve de artificio para relatar el devenir del noviazgo del hablante: “Huyó Jean Jacques. / A pesar del desgarró / Claudette le ayudó a hacerlo” (40). De esta manera, la poetización del concepto de prolepsis apunta hacia un tema central del realismo poético; el carácter universal e intemporal del sentimiento. Por otra parte, en “Entonces me besaste” Lanseros introduce el erotismo a través de la representación ambigua de un acto amoroso. El lenguaje menos transparente es visible en la primera estrofa:

Por celebrar el cuerpo, tan hecho de presente,
por estirar sus márgenes y unirlos
al círculo infinito de la savia
nos buscamos a tientas los contornos
para fundir la piel deshabitada
con el rumor sagrado de la vida. (49)

En la segunda estrofa, Lanseros demostrará cómo encauzar la interpretación del poema por la senda deseada. En los versos 7 a 9, la referencia al coito establece un contexto realista desde el cual es posible comprender el poema a pesar de los pasajes menos accesibles: “Tú me miras colmado de cuanto forja el goce, / volcándome la sangre hasta el origen / y las ganas tomadas hasta el fondo” (49). Estos fragmentos de realismo —y en efecto, el mismo título— orientan la interpretación permitiendo a la vez un uso más sofisticado del lenguaje que no compromete el objetivo comunicativo.

Para concluir, la actitud exaltada por Lanseros puede resumirse en los últimos cuatro versos de “A propósito de Eros”: “Ser súbdito tan sólo de la naturaleza, / no temer a la muerte ni al olvido / no aceptarle a la vida una limosna, / no conformarse con menos que todo” (45). En este poema con ecos de manifiesto personal, Lanseros defiende una reconciliación con todo

aquello que la vida depara así como la fortaleza y sensatez para encararlo. La vía hacia la autenticidad carece de temor; como requisito, comprende íntegramente las consecuencias del vivir.

4.5 Ana Wajszczuk (Argentina, 1975)

La poesía de la poeta argentina se distingue por una temática autobiográfica focalizada en las relaciones familiares. Estos poemas tratan estrictamente del exilio de los abuelos polacos de la autora durante la Segunda Guerra Mundial. En concreto, el yo poético aspirará a reconstruir su historia familiar a fin de resolver una inquietud originada en su niñez y alrededor del descubrimiento de su genealogía transatlántica.

Los tres primeros poemas (“Stefania, 1939”, “Stefania, 1943” y “Stefania, 1999”) están centrados en el personaje de Stefania, una mujer polaca que huye a Siberia durante la invasión alemana de Polonia. El sujeto poético de los tres poemas es la nieta de Stefania, quien reconstruye los sentimientos de su abuela durante cada período. En la primera sección de “Stefania, 1939”, esta reconstrucción muestra a Stefania despidiéndose de su madre antes de escaparse de Varsovia. En la segunda sección, el yo describe una fotografía de Stefania junto a cuatro amigas de su adolescencia quienes no se exiliaron y procede a recontar el destino trágico de cada una. La imagen de Stefania trasladándose en un convoy en posesión de la fotografía finaliza el poema evocando una incógnita acerca del destino de la joven. Más allá de sus acontecimientos concretos, esta serie biográfica —por ahora en su inicio— delata una inquietud que la nieta aspirará a resolver. Como explicaré, en los tres poemas la reconstrucción de la historia de la abuela ocurrirá en relación a la intención de conocer a un ser querido.

El poema “Stefania, 1943” sitúa a Stefania en el Líbano —país al que se exilia al escaparse de la Unión Soviética— durante el año de su independencia. La atmósfera gélida y frondosa de Siberia ahora es suplantada por un sol abrumante, tormentas de polvo y un “encierro” diario a consecuencia de la agitación política. El invierno siberiano y el verano libanés —equivalentes en su carácter extremo— simbolizan el dolor de un destierro austero sin señal de acabar. La última estrofa del poema resalta esta sensación de orfandad que la nieta le adscribe a su abuela:

pensaste que era pecado
en el calor enloquecido,
recordar el paisaje del hielo
y llorabas
porque toda tierra
te era inhóspita. (55-56)

Según esta reconstrucción, Stefania juzga reprobable la añoranza de Siberia porque reconoce la angustia de su primer exilio, a fin de cuentas una imagen invertida del segundo: “dejar pasar los vientos ardientes / como antes la nieve / barrida por el temporal de la estepa” (55). El anhelo del hogar —y del único referente disponible, la tierra natal— encierra la esperanza de recobrar un sentimiento de pertenencia así como la de finalizar una travesía angustiosa e incierta. En efecto, la probabilidad de que el Líbano sea cultural y geográficamente aún más ajeno a Stefania quizás explique la segunda estrofa, una especie de apartado que describe una cualidad expresiva de la abuela: “/una estampa de ríos congelados / surcará siempre lo que nombres, Stefania/” (55). La imagen de los “ríos congelados” resume la esencia de Stefania a la vez que alude a un fenómeno climático típico de una región eslava; más aún, podría

connotar ciertos rasgos de su personalidad, como su melancolía o estoicismo. En suma, esta estrofa contrastaría a Stefania con su entorno y señalaría por qué persisten sus deseos de escape.

Por último, el poema “Stefania, 1999” representa un fragmento de una interacción entre Stefania y su nieta, ocurrida poco antes de la muerte de aquella. La estrofa inicial refiere la ironía de una barrera lingüística que por años ha obstaculizado la comunicación entre ambas:

Hablaba varios idiomas
polaco español lituano
alemán latín inglés
apenas pudimos decirnos algo
en todos estos años (57)

Esta ruptura comunicativa crea un vacío en la identidad de la nieta, cuyo interés por conocer a Stefania es indivisible del de descubrir y cultivar sus raíces polacas: “tengo un diccionario / *hiszpańsko-polski* / una guía turística / de lugares que no sé pronunciar el nombre” (57). Ahora bien, la búsqueda de una identidad familiar fundada en una continuidad generacional culminará en la última estrofa con la ironía de un silencio que resultará tan significativo como el lenguaje. A lo largo del poema, el diálogo se verá impedido por la mudez de la nieta y la reserva de la abuela: “pero no encuentro nada para decirle / y de ella para sí lo impronunciable” (58). El predominio del silencio acabará en la última estrofa, sin embargo, donde se revelarán las únicas palabras de Stefania:

Ahora casi no habla
en ningún idioma
dice que todos los ha olvidado
dice que el dolor es en polaco

y todo lo demás sobrevivencias. (58)

En estos versos, el dolor es la experiencia más prominente en la vida de Stefania. Más aún, si la sobrevivencia se concibe como la confrontación de circunstancias de por sí dolorosas, la distinción realizada entre “dolor” y “sobrevivencias” dependería de lo que Stefania hubiese podido tolerar. Desde este criterio, el acontecimiento más doloroso sería el más impactante relativo a la edad en la que ocurre; es decir, el destierro y la ruptura familiar descritos en “Stefania, 1939”. Wajszczuk contrapone así dos rasgos esenciales del personaje: su emoción (el dolor del traumático exilio que interrumpe su niñez) y su estoicismo (requisito del frecuente desplazamiento de su adultez). En suma, aunque la nieta nunca consiga reponer con detalles concretos un vacío causado por años de incomunicación, sí acaba conociendo a su abuela a través de las pocas palabras que quiebran su silencio. Es este momento de comprensión el que finaliza el poema no sólo conmoviendo al lector, sino demostrando el alcance expresivo aun del lenguaje más conciso.

El exilio de los abuelos y su relación a la identidad familiar del yo poético continuarán siendo abordados en un poema no titulado y dividido en tres secciones que introducirá las figuras del abuelo y bisabuelo. La sección “I” recontará una anécdota concreta; el descubrimiento del verdadero nombre del abuelo el día de su funeral. Desde el idioma ajeno de los asistentes (“un idioma imposible para nosotras”) hasta el cuadro de la Virgen Negra de Częstochowa (“porque cómo podía ser que la virgen fuera negra”), esta ceremonia le revelará a la nieta —en ese entonces una niña de cinco años— el origen polaco de su familia. Más aún, esta experiencia provocará la búsqueda ya adulta del origen histórico de la familia en Argentina (61). En efecto, la nieta resaltará cierta sensación de extrañeza en los dos últimos versos al indicar la impresión que le deja el acontecimiento: “que la vida / no era lo que pensábamos” (62). Esta inquietud

habría motivado la reconstrucción de la historia familiar ejemplificada por los poemas sobre Stefania. A su vez, la sección “II” destacará el rol de la imaginación —implícito en los poemas anteriores— en la elaboración de una historia intergeneracional. Este poema introducirá la figura del bisabuelo, a quien la biznieta no conoce ni de forma indirecta: “De Szymon / mi bisabuelo / no queda nada / ni una historia sale de los labios de mi padre” (62). Sin información verídica a la cual recurrir, la biznieta creará un relato en el que el bisabuelo concebirá por primera vez de la posibilidad de iniciar una familia. Este relato empieza en la tercera estrofa del poema, donde Szymon graba el nombre de su futura familia en una piedra durante una parada forzosa del Transiberiano: “*fuera del linde de la historia* / en la frontera con la tierra más helada / Szymon Tadeusz / grabó nuestro nombre en una piedra” (62). A modo demiúrgico, la grabación de Szymon —su palabra— da eventual origen al yo poético y sobre todo crea la familia a raíz de un propósito fundador. Al atribuirle intención al origen familiar, entonces, esta ficción negará la versión fáctica; aquella en la que la familia nace únicamente a través del azar de la historia. Finalmente, la sección “III” concluirá con un reconocimiento de la función de la imaginación en esta reconstrucción. Al describir las aventuras bélicas que inventa acerca de sus familiares, el yo señalará el margen de incertidumbre producido por el secretismo de los abuelos polacos y la reserva del padre: “Contamos historias que no son verdaderas / y tampoco falsas: / son inciertas, / como todo en nuestra casa” (64). El retorno a la niñez, entonces, corresponderá a un intento de explicar la raíz del interés adulto de conocer la historia de los parientes; el porqué de una búsqueda motivada por una incertidumbre vital al sentido de identidad del yo.

En el poema “W domu / En casa”, la historia será discutida desde un ángulo impersonal y por medio de una metáfora central. A nivel explícito, este tropo representa la historia a través de una telaraña; a nivel implícito, compara al individuo (o “cuerpo”) a una araña. En la primera

estrofa, el símbolo de la telaraña destacará la naturaleza continua de la historia: “la historia / es una telaraña / que se trama invisible / alrededor de un cuerpo” (59). Asimismo, la invisibilidad del tramado sugerirá que la historia le resulta incognoscible al individuo que la actúa. En suma, la historia no es concebida como un método limitado a los acontecimientos más trascendentes, sino como la totalidad de las acciones de un individuo (quien a su vez no es consciente del sentido histórico de su actuar). Ahora bien, en la segunda estrofa se le adscribirá un motivo a las acciones que acaban por constituir historia: “cuerpo que carga / con una / o dos preguntas / durante toda la vida” (59). El anhelo de una certidumbre central a la identidad no sólo definirá el propósito vital del individuo, sino que impulsará su creación histórica. Es esta búsqueda la que dirige la acción concreta posibilitada por el “cuerpo” (sustantivo que denota el ejercicio visible de una voluntad y resulta indivisible de la conciencia). En efecto, la tercera estrofa revelará el “cuerpo” como la entidad que elabora la telaraña en reacción a la certidumbre anteriormente descrita: “y va tejiendo / en la interrogación / la casa” (59). Wajszczuk finalizará la metáfora, entonces, equiparando la historia a una “telaraña” —constante suma de la experiencia vivida— que acabará por convertirse en “casa” —o espacio permanente— del individuo. De esta manera, el concepto material y espacial de “casa” simbolizará el concepto abstracto y temporal de vida (o el de trayecto). El individuo no será sólo aquel en quien se convierta, sino lo que consiga crear a lo largo de una condición transitoria.

Es por su accesibilidad, retrato de la búsqueda de certidumbre y tematización de la experiencia sentimental que los poemas autobiográficos de Wajszczuk destacan por su concordancia con la poética de la agrupación. Las únicas excepciones son los dos poemas sin título al final de la sección, los cuales descartan los parámetros realistas de los textos anteriores. En ambos predomina el yo en ausencia de un contexto social, como el de una anécdota familiar o

ruptura amorosa. Asimismo, aunque cierta situación concreta —la contemplación del mar— les dé inicio o se transparente, ambos poemas devendrán en una introspección expresada mediante sucesivas metáforas. Es a través de esta estilización de la totalidad del contenido, entonces, que el discurso acabará por prescindir del contexto real que le dio origen (y por tanto del lenguaje realista necesario para describir este último).

4.6 Daniel Rodríguez Moya (España, 1976)

Si un tema en particular une la poesía de Daniel Rodríguez Moya a la de Ana Wajszczuk, Jorge Galán y Raquel Lanseros, ese tema es la elaboración de conocimiento personal por medio de la exploración autobiográfica. Exceptuando a Lanseros, las tres poéticas se remontarán a la niñez para descubrir el origen de un determinado comportamiento adulto, como la pesquisa genealógica (Wajszczuk) o la misma escritura (Galán). En la obra de Rodríguez Moya, la niñez revelará el origen de la voz propia y así planteará la creación poética más como expresión de un yo biográfico que como un conjunto de técnicas. Por último, en un eco al realismo social, ciertos poemas abordarán temas de carácter político y relevancia actual en los que el sujeto actuará de observador y relator más que de protagonista.

Los poemas “Tras la puerta” y “Juguetes rotos” recurren a metáforas centrales — respectivamente, la puerta y la bicicleta— para abordar la rememoración de la niñez. Asimismo, la introspección descrita en estos textos responde a una añoranza poética; el yo sondea sus recuerdos a fin de estimular un sentimiento anhelado y una reflexión correspondiente. La tercera estrofa introducirá el inicio de esta introspección —si bien aún frustrada— comparando el acto de recordar al de escuchar detrás de una puerta: “Mi voz de niño, / un hilillo que apenas se distingue, / no la puedo entender, / no sé qué dice” (71). A lo largo de las próximas seis estrofas,

el yo relatará múltiples recuerdos familiares que culminarán con el ingreso al hogar una vez abierta la puerta. Rodríguez Moya coincidirá con Galán y Wajszczuk, entonces, al señalar ciertas experiencias tempranas —usualmente inscritas en relaciones familiares— como sucesos relevantes al origen de una pasión artística: “He llamado de nuevo, he insistido en la puerta / y alguien me ha dicho ‘pasa, / de aquí sale tu voz, no temas escucharla’” (72). En “Tras la puerta”, sin embargo, la niñez no albergará las respuestas a las inquietudes psicológicas del poeta, sino que dará forma al yo del individuo y por extensión a su voz poética. El objeto de representación de este poema, entonces, será una experiencia de auto-reconocimiento en la cual niño, adulto y poeta son vistos como unidad. Semejantemente, en “Juguetes rotos” la nostalgia del yo adulto devendrá en un sentimiento final que expresará tanto la irreversibilidad de la pérdida de la niñez como la relación de esta pérdida al yo biográfico. En efecto, desde los dos versos iniciales la niñez ya es presentada como una fase de irrecuperable dicha: “En esos muros blancos de la que fue mi infancia / se amontonan las ruinas de la felicidad” (75). Asimismo, en la segunda estrofa, esta nostalgia cobrará expresión en la añoranza de los paseos primaverales en bicicleta, idealización que después será contrastada con el estado destartado del vehículo:

Pasaron tantos marzos sobre mi piel ingenua
y cuántas vueltas ciegas dio la rueda
de aquella bicicleta
desarmado esqueleto que ahora duerme
el sueño de lo injusto
y de la vida cierta. (75)

Por medio de los símbolos de una bicicleta servible (la de antaño) y una dañada (la actual), Rodríguez Moya trazará una analogía entre niñez (felicidad) y adultez (infelicidad). En

resumidas cuentas, la historia de la bicicleta reflejará la historia del yo; el niño que alguna vez montó en bicicleta con la “velocidad de un sueño” es ahora el adulto familiarizado con la adversidad y el hastío (75). Es en esta comprensión histórica —la epifanía central del poema— donde yacen los límites de la nostalgia y el inicio del realismo; es decir, donde la añoranza del pasado acaba revelándole al yo adulto lo que realmente anhela (entusiasmo por una vida que todavía promete posibilidades). Así lo expresan los tres últimos versos: “Imposible correr, sentir al aire tibio / del final del verano sobre el rostro, / entonces con asombro ante el camino” (75). La poesía resultaría compensatoria desde este ángulo, ya que el hablante estaría representando —si es que no intensificando o embelleciendo— aquella actitud original que no puede recuperar.

Los poemas “Managua, Plaza de la Revolución” y “La bestia” estarán entre los escasos textos de la antología que aborden la historia desde un ángulo colectivo. Respectivamente, estas obras se enfocan en la historia posrevolucionaria de Nicaragua y la inmigración centroamericana a Estados Unidos. Como los dos poemas ya discutidos, “Managua, Plaza de la Revolución” se caracterizará por una mirada retrospectiva que descubrirá una realidad contrastando —y en última instancia unificando— presente y pasado. En efecto, Rodríguez Moya empezará por describir la estabilidad actual de Nicaragua en oposición a la turbulencia de la época revolucionaria: “La vieja catedral en pie como un milagro / ya no sirve de fondo para los noticieros: / Nadie lanza consignas, nadie eleva banderas” (79). A la misma vez, el paisaje urbano de Managua evocará estancamiento, escasez de oportunidad y pobreza, sugiriendo así que los ideales sandinistas nunca consiguieron concretarse:

Los hombres que descansan bajo los chilamates,
los niños que se acercan para pedir monedas.
El calor y los buses amarillos,

el vendedor de fresco en la parada,
los taxis sempiternos con paciencia de siglos. (79)

Esta decepción es análoga a la del hombre adulto de “Juguetes rotos”. El fervor revolucionario —como la niñez— conlleva entusiasmo, expectación e ingenuidad; la Nicaragua actual —como la adultez— es evidencia de los resultados. Este realismo retrospectivo da por sentado que la transformación nacional impulsada por el sandinismo ya carece de pruebas adicionales que ofrecer a favor. Por tanto, el poema defenderá la aceptación de la realidad a expensas de insistir con fórmulas ya rebatidas por sus propios resultados: “Es mejor el silencio que los sueños que un día / parecían posibles” (79). En suma, resulta insensato —si es que no aún más perjudicial— negar la realidad. Si bien este valor es visible en la poesía de Lanseros como requisito de una existencia vitalista, la obra de Rodríguez Moya no exige más que la confrontación de la realidad.

Con su retrato angustioso de la inmigración centroamericana a Estados Unidos, el poema “La bestia” podría ser considerado una versión actualizada de poesía social. La solidaridad con las clases obreras —que ahora se desplazan en condiciones precarias a países desarrollados— continúa vigente. A lo largo de cinco páginas, el poema detallará el trayecto hacia la ciudad fronteriza de Nueva Laredo a menudo acentuando lo interminable del recorrido: “todos buscan llegar a una frontera, / a un norte que a menudo se distancia” (82). En estrofas posteriores, Rodríguez Moya también señalará los riesgos encarados por los emigrantes; entre ellos, las autoridades (“Y esquivar a la *migra* / para poder entrar”), los accidentes (“Es mejor no pensar en las mutilaciones”) y el asedio de las pandillas (“O en los rostros tatuados / que igual que los jaguares amenazan”) (83). Conjuntamente, si bien el texto expresa más compasión que denuncia, en ocasión presentará alguna alusión crítica a la explotación económica del emigrante. Cabría

destacar la imagen cosificada y mercantilizable del obrero expuesta en la última estrofa como ejemplo: “Ha pasado ‘la bestia’ camino a la frontera. / Avanza hacia el norte / el viejo traqueteo de un tren de / mercancías” (85). El obrero es indistinguible de un instrumento o recurso a través de cual se maximizan dividendos sin ofrecer una retribución legítima. Por último, el yo poético expresará asombro ante la fe ciega y el coraje de los emigrantes, quienes imaginan su destino como una tierra prometida cuyas recompensas justifican los riesgos asumidos: “No existe un precio alto si al final del camino / se alcanza la promesa de un futuro mejor. / Aunque haya que bajar a todos los infiernos / merecerá la pena” (83). En resumen, la solidaridad con las masas obreras, las instancias de crítica social y la exaltación del inmigrante crearán un poema inscrito dentro de los parámetros de la poesía social de posguerra. La actualización de esta última, sin embargo, se demostrará en la contemporaneidad de la crisis migratoria y en el hecho de que esta constituye un fenómeno transnacional.

En contraste con los textos anteriormente descritos, otros poemas de Rodríguez Moya — entre los más destacables, “El árbol” y “Guardado en el bolsillo”— consisten en un discurso reflexivo sin conexión explícita a situaciones reales. Como en múltiples textos de la antología, en ambos poemas el autor emplea la voz en segunda persona a la vez que oculta la identidad del oyente; a su vez, esta omisión y el intimismo de los versos parecerían aludir al carácter interno del diálogo. Asimismo, Rodríguez Moya recurre a una técnica común a la poesía ante la incertidumbre; la de evitar la inaccesibilidad contrarrestando el sentido metafórico con frases literales —o bien metáforas sencillas— que a su vez posibilitan una lectura certera. En “El árbol”, cabría resaltar versos como los siguientes: “No temas dar la espalda a las contradicciones, / vivir consiste en eso” (73). En “Guardado en el bolsillo”, destacarían la alusión a la niñez y la comparación de la memoria a un bolsillo (lugar donde se guardan las posesiones más

significativas): “Aún llevo en los bolsillos / el sabor de los mangos y jocote, / la mirada de un niño, / un temblor como un beso, un billete de vuelta” (74). La cita de “El árbol” revela el sentimiento primordial del poema —el anhelo de vivir sin temor— y por consiguiente conduce a interpretar las estrofas anteriores en relación a él. Entretanto, los versos citados de “Guardado en el bolsillo” realizarán la misma función, si bien recalcando la continuidad o temporalidad de la identidad individual. En ambos textos, el lenguaje inteligible —sea literal o figurado— constituirá un eje alrededor del cual el poeta podrá alejarse de lo prosaico y aproximarse a lo metafórico.

4.7 Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua, 1977)

De los autores incluidos, Francisco Ruiz Udiel es uno de los que más se aproxima a la expresión esteticista. Aunque sus obras varíen desde lo conversacional (“Cada cuatro años nace un poeta suicida”) hasta lo netamente metafórico (“Lluvia”), la mayoría de los poemas manifiesta cierta exigencia debido a su profundidad reflexiva (véase la introspección solitaria de “Gesto desvanecido en esquina de una estación”) y abundantes imágenes (véase “Despertar del agua”, obra esencialmente sentimental que trata la añoranza del amor perdido). En términos más generales, en estos textos predominan una voz tanto melancólica como lúcida, una atmósfera onírica forjada a raíz de imágenes a menudo acuáticas y una reflexividad que en ocasión versa en lo metafísico.

La clase de reflexión antedicha se ilustra en el poema en prosa “Lluvia”. El poeta recurrirá al símbolo del agua para abordar el vínculo entre el lenguaje y el sentido de identidad. La metáfora que da inicio al poema establece un paralelismo entre un charco de lluvia y dos sustantivos más (un espejo y una cavidad): “La lluvia cuando cae no sabe que será imagen de

otros, gruta de silencio” (99). Si el llover simboliza la expresión lingüística, aquella involucraría la producción de una imagen propia (el sentido de identidad); asimismo, el pronombre “otros” señalaría la existencia de múltiples sujetos con reflejos correspondientes. Partiendo de esta interpretación, la frase “Negar el agua es negarse a uno mismo” encerraría una afirmación de pretensión universal; a través del lenguaje (“el agua”), el individuo crea un concepto de sí mismo (una “imagen”) que consecuentemente comunica en el ámbito social. Más aún, el símbolo del barro⁶¹ —en la escultura, material que permite elaborar representaciones— aludiría a la continuidad temporal y forma permanente de un sentido de identidad en última instancia definible sólo por palabras. Este argumento, el cual designa el lenguaje como una invadible frontera en la comprensión de la realidad, será aludido por la “gruta de silencio” en la oración inicial. En esencia, esta imagen revelará un supuesto del imaginario poético de Ruiz Udiel; que bajo el lenguaje subyace un vacío aun si el objeto de representación es el mismo yo. Ahora bien, la metáfora del agua adquirirá un elemento adicional en la tercera estrofa: “¿será aquella frase ‘tocar fondo’ la suspensión del agua? El fondo en sí, lo que nos dice —voz del interior, voz corpórea de la imaginación—, ¿hacia qué misterio descendemos para tocar?” (99). En contraste con una presunta voz exterior, la “voz del interior” radica en una esfera posiblemente inexpresable; el “misterio” es tal por ser independiente del lenguaje. Si este “misterio” (una experiencia fenomenológica inaprensible en virtud de su inefabilidad) se localiza en el “fondo”, lo cognoscible (aquello que resulta descriptible a través del lenguaje) correspondería a la superficie. De esta manera, el agua vendrá a representar un todo que posee un nivel superficial

⁶¹ Véanse la segunda oración de la primera estrofa (“Su lenguaje se asienta en la tierra y engendra figuras de lodo”) y la primera oración de la segunda estrofa (“Cae la lluvia, cae uno mismo bajo un chorro que se vuelve pozo, légamo”) (99). La lógica detrás de la metáfora del barro quizás resida en la fundición del agua (el lenguaje) con la tierra (la experiencia real). Esto permitiría señalar la interacción entre las facultades cognitivas y las vivencias que en conjunto resultan en la formación de creencias personales.

(ámbito de la expresión) y un nivel profundo (ámbito de lo inefable). Finalmente, el significado total del agua —incluyendo la forma específica que se le asigna, la de la lluvia— será revelado en la última estrofa: “Llo-ver es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del agua” (100). A través de este juego de palabras (“Llo-ver”), el autor concluirá el poema transmitiendo cierta paradoja: el ser humano es real a la vez que representación. De ahí que Ruiz Udiel afirme en la penúltima estrofa que “somos lluvia, agua”; el yo se reduce al fenómeno temporal de experimentar sensaciones y ser sensación (al llover) (100).

A pesar de su énfasis metafísico, “Lluvia” comparte un rasgo particular con diversos poemas de Ruiz Udiel: la tematización del lenguaje. En “El poeta y los signos”, el autor presentará una suerte de arte poético que culminará con el anhelo de una futura humanización del lenguaje. La lamentación al inicio del poema referirá la pérdida expresiva cuya reversión se añorará al final: “Uno deja de reconocer al hombre en las palabras, / aquellas palabras que un día se levantaron / tras el peso de las piedras” (93). En esta estrofa, el lenguaje es descrito a través de sus unidades irreductibles (“las palabras”), cuya creación responde a un imperativo de sobrevivencia; de ahí que dichas palabras se hayan levantado —o erguido— como si fuesen los “puentes” de la última estrofa. El carácter colectivo del aprendizaje lingüístico será recalcado en la tercera estrofa (“son palabras que el hombre devuelve al mundo / palabras que le fueron dadas al nacer”), pero serán las metáforas de los próximos dos versos las que culminen la reflexión de Ruiz Udiel: “convertidas en puentes, cavernas, / en hilos de arena y humo” (93). Aparte de posibilitar una expresión orientada hacia el exterior (“puentes”), las palabras también constituyen un recinto donde radica —o se oculta— un yo (“cavernas”). Es decir, el lenguaje encierra la interioridad del individuo a la vez que la hace cognoscible al otro. Asimismo, los “hilos de

arena” estarían aludiendo a la índole abstracta del signo lingüístico. Bajo cierto marco analítico, las palabras pueden evadir toda comprensión —aquí representada por las manos implícitas que aprehenden la arena— al devenir en un signo independiente de su objeto; en un mero sonido, perceptible poco antes de desvanecer (“humo”). Ahora bien, a pesar de esta conciencia lingüística, Ruiz Udiel acabará reivindicando el lenguaje siempre que este se resista a la deshumanización: “Algunas días las palabras volverán a ser hombres, / otra vez puentes, / huellas contra el temblor de la vida, / túneles hacia la libertad” (93). En suma, Ruiz Udiel es consciente tanto de la autorreferencialidad como de la función objetivista del lenguaje; de la posibilidad de desmontar y de la de construir. Deliberadamente o no, son los fundamentos machadianos los que Ruiz Udiel rescata en última instancia: humanización, comunicación e incluso función social (“túneles hacia la libertad”). Si bien dicha “libertad” no está nada especificada, está claro que las “huellas” y los “túneles” que han de conducir a ella dependen justamente de la capacidad constructiva del lenguaje.

En “Cada cuatro años nace un poeta suicida”, la tematización del oficio poético sustituirá la del lenguaje en sí. En suma, el poema se caracterizará por una actitud compasiva hacia la muerte, a su vez personificada. Para empezar, las tres estrofas iniciales describirán los suicidios de Anne Sexton, Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik como si hubiesen sido cometidos por la muerte. De ahí en adelante, Ruiz Udiel retratará la muerte como una entidad solicitada para una labor que realiza con remordimiento: “Yo la conozco muy poco, / pero me consta aborrece su funéreo oficio” (92). La personificación —y la compasión que posibilita— parece responder al deseo del poeta de plasmar una perspectiva cercana a la tragedia; de ahí que el discurso aborde únicamente la experiencia afectiva de la muerte y no ninguna inquietud filosófica. Los sentimientos adscritos a la muerte gravitan en torno a su impotencia de no poder renunciar a su

labor innata. Estos sentimientos abarcan desde la indiferencia (“No se pone triste, ni alegre, ni neurótica, no,”) hasta la amargura (“Alguien trata de invocarme, dice, y cierra amargamente los ojos”) (91). A aquellos cabría añadirles el hartazgo (“como si estuviera cansada de estrangular mujeres”) y la pena (“sabemos que ha llorado, lo sabemos”). El sentimiento más trascendente, sin embargo, es el que finaliza la obra, la envidia: “sabemos también que busca algún vientre / y como ella no tiene el privilegio de la carne materna / aferra entonces sus fríos y delgados dedos / en el primer ombligo que encuentra” (92). A través de estos sentimientos, la muerte será expuesta como un antónimo no sólo de la vida, sino de la vitalidad. Circunscrita a su oficio, la muerte será incapaz de toda acción salvo la de matar, imposición que la sentencia a los sentimientos anteriormente descritos. Como indican los dos últimos versos, aun cuando arrebatara los fetos de las madres en gestación, se le niega por definición la posibilidad de dar vida: “Por eso cada cuatro años algunas niñas / ya vienen muertas” (92). Si bien resulta redundante señalar que la muerte es una negación de la vida, cabe destacar la función del trato compasivo que se le da al personaje. Es esta óptica la que permite iluminar sentimientos antitéticos a los comúnmente abordados por los demás autores de la antología; es decir, si la vitalidad es la norma, es lo que yace a sus espaldas lo que en este poema está en primer plano.

Por último, “Deja la puerta abierta” retomará otro de los temas anteriormente tratados en la antología: el del trayecto. En contraste con Lanseros, Ruiz Udiel caracterizará el vitalismo — la búsqueda incesante de la experiencia— como una forma de vida que conduce a la insatisfacción: “El viaje a Ítaca nada me ofrece” (89). La inutilidad del viaje a Ítaca puede comprenderse en consideración de los siguientes versos:

Dondequiera que vaya
el mar me arroja a cualquier parte,

otro amanecer donde la imaginación
ya no puede convertir el lodo
en vasijas para almacenar recuerdos. (89)

En los dos versos iniciales, el yo poético describe un patrón de intentos fallidos; sus experiencias culminan repetidamente en circunstancias no sólo imprevistas sino indeseadas (en un “cualquier parte”). Asimismo, responsabilizar al “mar” (“me arroja”) parecería sugerir impotencia; si bien el sujeto inicia el trayecto con una intención definitiva, son fuerzas externas las que determinan los resultados. Podría suponerse, entonces, que la suma de estos intentos sea un conjunto de vivencias que no estén unidas por ningún sentido, cosa que el hablante anhela. Es más, en los tres versos posteriores se lamenta que en las postrimerías (el “amanecer”) de estas experiencias no se encuentre nada salvo una creatividad frustrada y por consiguiente una sensibilidad sin vehículo expresivo (“la luz me hiere cuando ver no quiero”) (89). Sin una satisfacción profunda y trascendente que derivar, los placeres sensuales acaban siendo el único consuelo: “Si hubiera al menos un poco de vino / para embriagar los días que nos quedan” (89). Ruiz Udiel concluye así con versos en apariencia dionisiacos, pero cuyo tono delata resignación; a falta de un vitalismo genuino, se opta por el olvido, representado por el ahogar de los días en alcohol.

En conclusión, si bien la variedad expresiva de Ruiz Udiel es destacable, los poemas reunidos también demuestran un rasgo fundamental. Aun en los textos en los que la profundización rebasa los parámetros de la experiencia vivida, hay un sentimiento palpable que subyace bajo los giros herméticos del autor. Asimismo, en poemas en los que la reflexión se ajusta a temas realistas y tradicionales (como el amor en “Despertar del agua”), la escritura se nutre de una orientación más estética hacia el lenguaje. El estilo de Ruiz Udiel podría resumirse,

entonces, como una versatilidad que gira alrededor de una omnipresente e intensa sentimentalidad.

4.8 Fernando Valverde (España, 1980)

En la poesía de Fernando Valverde, el pasado asedia y provoca evasión en vez de añoranza: “La memoria persigue a estos versos como una sombra” (Espinosa, 325). No obstante, una vez confrontado, el recuerdo suele culminar en epifanía; la experiencia concreta siempre conduce al conocimiento sentimental de uno mismo. De esta manera, la poesía según Valverde transmuta el dolor humano —por ejemplo, el temor a la muerte— en un fenómeno capaz de redimir al autor y unir a sus lectores: “también es la poesía la luz que lo salva, la vida que nos sorprende en la devastación, donde menos la esperamos” (Espinosa, 325). A continuación, discutiré los poemas de Valverde dividiéndolos en dos grupos: los objetivos (en los que poeta reflexiona sobre sucesos autobiográficos que proporcionan un contexto) y los subjetivos (en los que hace cierta introspección psicológica sin mención de un contexto real). Por último, concluiré la sección comentando “La apariencia”, lo más cercano que se ofrece en la antología a un *ars poética* de la poesía ante la incertidumbre.

“La caída” presenta un rasgo poético característico de diversos poemas de la antología; el de abordar vivencias destacando su contenido sentimental pero únicamente aludiendo a sus circunstancias objetivas. Este poema, entonces, refiere un recuerdo de niñez sin recurrir a la representación anecdótica, exigiendo así que el lector deduzca los sucesos reales. Si bien esta minimización del contexto disminuye la accesibilidad, resulta necesaria para crear —y gradualmente resolver— una incógnita central al poema: la identidad de un “tú”. En “La caída”, un sujeto poético ya adulto rememora una tarde transcurrida en una playa durante su niñez.

Como también ocurre en otros poemas de la antología, el autor introduce un oyente que resulta indispensable para comprender el poema, pero cuya identidad nunca es explícita. La respuesta a esta pregunta se sugerirá través de indicios sobre la actual edad avanzada y antiguo rol protector del personaje en cuestión. Específicamente, entre la estrofa séptima y la décima se relata un incidente en el que el niño es rescatado del ahogo por quien probablemente sea su madre: “Tus brazos, / tan frágiles ahora, / cubren el cuerpo de mis nueve años / hasta tocar la orilla” (106). A partir de este recuerdo, se podrá adivinar el contexto actual desde el cual se habla; el sujeto ya adulto está visitando a su madre anciana. El sentimiento predominante en las dos últimas estrofas es el de un amor filial al que quizás le subyazca el reconocimiento de la mortalidad. En efecto, el propósito de conmover usualmente adscrito al realismo poético se consigue en los siguientes versos: “búscame ahora en medio de este océano, / voy a agarrarte fuerte con mis brazos, / siente cómo te aprieto / busquemos nuestra orilla” (106). A su vez, la efusividad de los gestos del hijo responde al rescate relatado; el hijo le debe la vida a su madre, pero también intuye que no podrá salvarla de lo inevitable. De ahí que el poema culmine con una negación del fatalismo, una suerte de *carpe diem* que alienta a aprovechar el tiempo restante: “Nos espera la vida” (107).

De manera similar a “La caída”, el poema “Sombras” consiste en reflexiones elaboradas en torno a recuerdos de vivencias de carácter sentimental. En vez de describir un acontecimiento específico, sin embargo, el poeta incorpora fragmentos de los múltiples viajes que realizó con una antigua pareja. Estos atisbos del noviazgo aparecen a lo largo del texto, en versos como los siguientes: “— *Quiero volver contigo a esta ciudad*, / susurras en Varsovia esperando que nieve” (111). Tanto en “La caída” como en “Sombras” el sentimiento central se evoca en el presente como reacción a acontecimientos pasados; más aún, culmina en cierta sabiduría. En “La caída”, el recuerdo del rescate explica la expresión de gratitud del hijo hacia la madre; el verso final

(“Nos espera la vida”) representa la lección derivada, una mayor apreciación del tiempo que les queda juntos. En “Sombras”, el yo poético se expresa desde un hotel de Ámsterdam, donde se encuentra solo rememorando los viajes realizados en compañía de su expareja: “En un hotel de Amsterdam / pienso que es imposible volver a las ciudades / que son como una espada que atraviesa un deseo” (111). Se distingue así a un sujeto que reflexiona en busca de verdades sentimentales; sabiduría formulada en torno a las relaciones más íntimas. Las conclusiones se encuentran en estrofas como la tercera: “Todo el mundo hace daño alguna vez, / incluso yo, / que creí sostener entre mis manos / el bien y el mal” (110). Ahora bien, en contraste con “La caída”, ni los sucesos concretos ni las reflexiones más esenciales son plasmadas de forma expresa (técnica que se repite en otro poema de similar trasfondo, “El lago”). En resumen, “Sombras” yace entre los extremos de la anécdota figurativa y la autorreferencialidad sentimental. Si bien el realismo es visible, la obra arriesga la inaccesibilidad al ocultar gran parte de los acontecimientos reales del noviazgo, los cuales servirían de tenores de las metáforas.

En el poema “Los pájaros”, el pasado continuará siendo objeto de reflexión, aunque ahora por su repercusión en el presente de una nación y no el de un individuo. En un eco a los poemas anteriormente discutidos de Daniel Rodríguez Moya, Valverde se situará en Nicaragua, esta vez centrándose en los niños de condición más humilde y sus sueños de escape. Tanto Rodríguez Moya como Valverde representan la historia reciente de Nicaragua mediante imágenes que connotan catástrofe (respectivamente, un incendio y un naufragio). A la vez, ambos acontecimientos se originan en la esperanza, ya sea en el destello revolucionario del que surge el fuego o la partida del barco que en última instancia se hunde. En consonancia con esta metáfora (“Pero todo es un naufragio”), la generación adulta es descrita como víctima de este proceso histórico. A su vez, si bien esta generación ya ha perdido sus oportunidades, parece

agradecer la estabilidad social del país en vista de la época bélica que padeció: “Los ahogados, sentados en las plazas, / reconocen la paz que el tiempo ha sometido / con balas que mordieron en la espalda / a algunos hombres tristes” (108). Por contraste, los niños, quienes no guardan memoria del conflicto pero heredan las condiciones que produjo, son aún demasiado jóvenes para resignarse a sus circunstancias pero también para comprenderlas. Desde este ángulo, el niño esperanzado es el pelícano que anhela encontrar un océano fructífero del cual nutrirse (y no que lo ahogue): “Los niños de Managua sueñan con ser pelícanos / y buscan un océano, / y golpean sus rostros contra el agua / hasta perder la vista” (108). Ahora bien, este “perder la vista” debido a la sumersión en el agua parecería sugerir la posibilidad de que el horizonte añorado sea ilusorio. En efecto, el destino idílico acabará cobrando forma en el pueblo costero de San Juan del Sur, uno de los destinos turísticos más concurridos del país y símbolo más inmediato de prosperidad para los niños capitalinos: “miran al cielo y vuelan hasta San Juan del Sur / logran ser como pájaros / que abandonan las manos de la muerte” (109). Esta ciudad vacacional se convierte, entonces, en un símbolo de esperanza al menos más factible que el de Estados Unidos, país aludido por la imaginación de la nieve: “no conocen el frío, / imaginan la nieve como un momento hermoso / imposible en sus vidas” (108). En conclusión, “Los pájaros” es una obra en la que la comparación —el símil— garantiza cierta transparencia que la sobreabundancia de imágenes sin referentes explícitos —la metáfora— arriesga.

Los poemas “Madrugada”, “El bosque” y “Un lobo” se distinguen de los tres poemas anteriormente discutidos al basar la reflexión en los estados psicológicos del sujeto y no en sus experiencias sentimentales específicas (como el rescate materno o el noviazgo ya concluido). El poema “Madrugada” culminará con un desdoblamiento constituido por dos niveles de representación; uno protagonizado por un niño y un adulto, y otro por el sujeto poético que

ambos forman. En suma, “Madrugada” retrata a un yo que reflexiona sobre sí mismo recordándose como niño y descubre así un elemento constante de su historia. El resultado de esta autorreflexión que contrasta hombre y niño (aquel “recorrer” biográfico señalado en la primera estrofa) será cierta decepción: “Y recorrer al niño / que quiso parecerse / al hombre que no ha sido” (112). Las dos estrofas restantes se aclararán a la luz de este sentimiento; el de la decepción de alguien que ha fracasado a pesar de sus anhelos o aspiraciones. En la segunda estrofa, el sujeto describirá la experiencia recurrente de verse a sí mismo llorando de niño y expresando vulnerabilidad (o bien debilidad): “Y cada noche verle / llorar en los rincones” (112). Asimismo, en la tercera estrofa sugerirá que su fracaso ha sido previsible a lo largo de su vida: “Y cada noche oírle / decir que lo sabía” (112). Ahora bien, aunque el niño —a quien se le adscribe el verbo “decir”— parezca ser quien predice el posterior fracaso del adulto, también cabría otra interpretación. Dado un desdoblamiento entre sujeto poético y “hombre”, el primero ahora podría referirse al segundo como si este fuese el niño y no su opuesto. De este modo, la obra concluiría con la unificación de niño y hombre en un solo individuo; el objeto de reflexión del yo poético o sí mismo.

En “El bosque”, reaparecerán tres motivos presentes en “Madrugada”: la situación dramática constituida por una ansiedad nocturna y recurrente, la autorreflexión que desembocará en un sentimiento de cobardía y la unificación del yo con otros elementos principales del poema (en esta obra, “el bosque” y “alguien”). El primer verso (“Alguien entra en el bosque mientras grito”) aludirá a estos tres motivos al establecer un tono angustioso e introducir tanto la expresión del temor (otra debilidad) como las tres entidades que forman al sujeto (el yo, “el bosque” y “alguien”) (114). La psicología que explica esta unificación empezará a revelarse en los versos dos a seis de la primera estrofa. En concreto, el yo ejerce el rol pasivo de un

observador que reacciona con temor e impotencia ante la incursión de un invasor en territorio propio (“el bosque”):

No puedo detenerlo.
Sólo existe mi voz
tan rota y tan cobarde
que cada noche vuelve a repetirse
sin que logre hacer nada. (114)

Ya en la segunda estrofa, el yo expresará miedo no sólo de aquel “alguien” todavía indefinido sino del bosque (ya sea de extraviarse en él o de lo que pudiese hallar en su frondosidad): “Hay tanta incertidumbre allí en el bosque, / es tanta su espesura, / que es mejor estar quieto” (114). El verso final confirmará que el bosque simboliza al mismo hablante: “aunque el bosque sea yo y alguien huya de mí” (114). Ahora bien, cabe destacar que a este espacio se le atribuye un carácter extenso; si bien el bosque es equivalente al yo, es más vasto que él. A partir de este aspecto del tropo, es posible comprender por qué la exploración de un área extensa independiente del yo y el conocerse a uno mismo generarían la misma reacción; el objeto del miedo yace en la interacción entre la subjetividad y las experiencias reales. Asimismo, al suponer que el hablante y “alguien” son indivisibles, se explicaría por qué el yo manifiesta miedo —grita— mientras “alguien” incursiona en el bosque y por qué este “alguien” huye al final; ambos comparten el mismo coraje pero también el mismo temor. Lo que Valverde acaba resaltando es que el ego (quién uno piensa que es), el yo idealizado (quién uno desea ser) y el transcurso de una vida (lo que uno hace) conforman al individuo en su integridad. En un giro inusual a la temática sentimental de la poesía ante la incertidumbre, Valverde vuelve su atención a una emoción no discutida frecuentemente: el miedo.

“Un lobo” será el tercer poema de enfoque introspectivo y matiz ominoso; como “Madrugada” y “El bosque”, esta obra tematiza el miedo y emplea el desdoblamiento. Por otra parte, en este texto la sentimentalidad será abordada por su conexión al arte poético, introduciéndose así uno de los temas predominantes del siguiente poema, “La apariencia”. Desde la estrofa inicial, Valverde expondrá el poema como un objeto artístico y empezará a trazar su equivalencia con una ciudad: “Dentro de este poema pasa un lobo / que deja sus pisadas en la nieve” (115). En las tres estrofas siguientes, el lobo representará una entidad amenazante que merodea en busca de presa dentro de una ciudad —léase poema— desprevenida: “Sigiloso y hambriento, / recorre una ciudad / que miró confiada hacia el futuro” (115). Como se sugiere en el tercer verso citado, el pasado es el ángulo descuidado por la ciudad, por lo que el lobo adquiere un significado pertinente a lo ya vivido. A su vez, el sujeto poético se caracterizará por habitar la ciudad (o poema) y percibir al lobo (o algún aspecto del pasado) como una amenaza de la cual ocultarse: “trato de no hacer ruido / y que avancen los versos como pasan los días / para que el lobo escoja / un camino que lleve a otro lugar” (115). Lo que la última estrofa revelará es que el encuentro entre el sujeto y el lobo —es decir, la confrontación del temor a revivir algo— será inevitable durante la creación poética: “Pero en este poema espera un lobo / que ha venido a buscarme” (115). Más aún, en consideración del deseo ya expresado de evitar toda emoción desestabilizadora (“y que avancen los versos como pasan los días”), el poeta reconocerá que la escritura exigirá experimentar dicho sentimiento. A partir de esta observación se aclarará el simbolismo del lobo, una emoción intensa —ligada a una experiencia pasada— que surge en el texto sin la premeditación del autor: “Aunque intente estar quieto y no hacer ruido / salta por las palabras un recuerdo / que me arranca un aullido y me devora” (115). Para parafrasear el último verso, ser devorado por el lobo implica unificarse con él; al confrontar los sentimientos

evocados por el intimismo inherente a su arte, el poeta acaba volviéndose consciente de lo que preferiría evitar. Es así que Valverde presenta la escritura poética como un proceso de conocimiento propio. En un eco a uno de los argumentos de Carlos Barral en “Poesía no es comunicación”, Valverde también sugerirá que el poeta no determina de antemano lo que su obra habrá de expresar, sino que descubre lo que su obra está expresando a medida que la crea.

En “Un lobo”, la introspección conduce a una epifanía íntima por vía de un razonamiento lingüístico; es decir, la creación poética culmina en autoconocimiento. En “La apariencia”, esta función reveladora del lenguaje será tematizada en relación a múltiples objetos —a menudo fenómenos naturales— y no sólo el yo. En suma, “La apariencia” ilustra a través de sucesivas metáforas la sentencia que integra la segunda estrofa: “Las cosas nunca son lo que parecen” (116). Estas metáforas consisten en comparaciones disímiles en las que el tenor revela un aspecto lírico y oculto del vehículo: “Un rincón es un verso / un huracán un águila / agosto una mentira” (116). De manera inversa, Valverde también contrasta la imagen mítica de ciertos poetas canónicos del siglo XX con facetas menos nobles —y no obstante humanas— de su carácter:

Borges cogió del tiempo su descaro,
Vallejo jamás leyó a Cernuda,
Cernuda nunca quiso una mirada
que pudiera salvarle,
Miguel Hernández tuvo
en su mano un fusil,
y Alberti que fue un pájaro
azul como las olas... (116)

Habiéndose introducido el tema de la fragilidad de las apariencias, las metáforas de la sexta a la décima estrofa aludirán a fundamentos de la poesía ante la incertidumbre. Por ejemplo, el primer verso de la sexta estrofa hará referencia al carácter universal y sentimental que se le ha atribuido a la poesía realista desde inicios del siglo XX: “Los poemas que duelen son de todos” (117). La efectividad en poesía, entonces, radica en una empatía entre autor y lector posible a través de la evocación de sentimientos compartidos. Para continuar, la séptima estrofa encerrará un eco a Octavio Paz al describir el lenguaje como una forma capaz de abrirse: “las palabras son cofres que contienen / una parte de ti que pretende ser pájaro” (117). Al afirmar la variabilidad del significado, esta postura le permite al poeta ampliar la gama semántica del lenguaje y así superar la expresión trillada. Lo que Valverde añade es que esta concepción imaginativa del lenguaje —necesaria tanto para escribir como para comprender poesía— podría conducir a un sentimiento de libertad; como indica la metáfora, a inducir el vuelo. Para ser precisos, esta libertad no es ni colectiva ni absoluta, sino individual y parcial (“una parte de ti”); en resumen, limitada a una única faceta de la subjetividad del lector, su imaginación sentimental. Por último, la novena estrofa resaltará la universalidad de la mortalidad y la aspiración artística de generar cierta identificación colectiva a partir de esta condición humana: “La muerte es un instante que ya es nuestro, / el frío una razón para sentir / el calor de los otros” (117). En resumidas cuentas, la poesía puede concientizar al lector sentimental, existencial y espiritualmente; puede unir si es que se dispone a recordarnos de lo que nos une.

En conclusión, es evidente que desde un criterio estilístico Fernando Valverde contradice la poética presentada en el prólogo. Su resistencia al coloquialismo y a la anécdota parece delatar su certeza de que la poesía no debe transparentarse del todo. En efecto, es la escritura más alusiva y sensorial —la expresión más indirecta— la que despliega el talento lírico del autor.

Cabría destacar también la inefabilidad de poemas como “Madrugada” y “El bosque”, los cuales evocan el desdoblamiento de Jaime Gil de Biedma en textos como “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” o “Contra Jaime Gil de Biedma”, pero sin compartir el mismo carácter irónico, voz conversacional o aura nostálgica de dichos textos. Por contraste, esta segunda serie de concisos poemas de Valverde se caracteriza por la emoción dramática, el matiz sombrío y un contexto personal omiso. Por último, puntualizaría que desde un criterio temático la poesía de Valverde sí está ligada a la teoría; en estas obras, el sentimiento —sea en relación al otro o a uno mismo— siempre predomina ante el propósito de conmover al lector.

4.9 Andrea Cote (Colombia, 1981)

En esencia, la poesía de Andrea Cote exhibe la misma constelación de temas sentimentales que caracteriza el resto de la antología: la niñez, el hogar, las relaciones familiares y las rupturas amorosas. Por otra parte, los poemas de la autora se distinguirán por el énfasis que se le concede al lugar y la versatilidad estilística. En cuanto al primer rasgo, cobrarán protagonismo aquellos espacios donde transcurrieron la niñez y adolescencia: la casona familiar, el pueblo portuario en declive y un entorno natural marcado por la aridez y la sequía. En cuanto al segundo rasgo, la versatilidad de Cote radicarán en su manipulación del balance entre realismo y esteticismo. En cada poema habrá una experiencia latente (ya sea un extenso período de noviazgo o el mero olor de una casa). Dicha experiencia servirá de base, entonces, para un elaborado discurso que a menudo opacará lo real a fin de resaltar lo estético.

El poema “La merienda” pertenece al primer poemario de Andrea Cote, *Puerto calcinado* (2003). Esta colección consiste en poemas escritos en segunda persona y dirigidos al personaje de María, la hermana de la autora. Como obra individual, “La merienda” incluye suficientes

indicios como para distinguir un mínimo contexto; el pueblo caluroso ubicado cerca de un puerto, el hogar campestre administrado por ambos padres y la presencia de la religión. No obstante, a pesar de tematizar una relación filial, la poeta ejerce cierta reserva en torno a los sucesos concretos de su niñez; por ejemplo, nunca alude al origen de la culpa de María ni al de “la herida” mencionada en la última estrofa. En pocas palabras, la reflexión sentimental de “La merienda” se basa en experiencias sobre las que no se hace referencia explícita. Espinosa resume así este rasgo de la poesía de Cote: “a veces importa menos el contexto que la calidez expresiva” (326). Podría decirse, entonces, que el poema yace en un límite. Por un lado, la obra deriva su tema de la experiencia; por otro, se desvincula de la experiencia a medida que prioriza el lenguaje poético. Valdría señalar la elección del nombre “María” como ejemplo de esta característica. En una entrevista del 2018, Cote sugerirá la posibilidad de interpretar el nombre en referencia a la mujer colombiana: “y, por otra parte, está María que es el nombre de mi hermana y es el nombre de la mitad de las mujeres colombianas” (57). Más adelante, comentará la connotación religiosa del término como una posibilidad adicional:

María en términos simbólicos representa en la tradición literaria la humanidad de Cristo, ella es la intermediaria, la abogada. Cuando estaba escribiendo el libro no lo tenía claro, pero luego, cuando leí las historias de los milagros de la virgen escritas por Alfonso X, me di cuenta que estaba apelando —sin saberlo— a una tradición de diálogo con la divinidad. (157)

Aunque los temas realistas típicos de Cote estén siendo abordados, entonces, la misma autora admite la posibilidad de superar este realismo apelando a las connotaciones no deliberadas del poema. Cote parecería admitir que la autonomía del lenguaje niega la intencionalidad exigida por una poética de comunicación que pretende transmitir un mensaje inequívoco. En cuanto a

“La merienda”, el lector vacila entre intentar descifrar el carácter real de la relación filial o dejarlo de lado a medida que atiende a las connotaciones poéticas del texto.

En contraste con la “La merienda”, el realismo intimista de “Casa de piedra” sí se ajusta a una poética de comunicación. El poema, también extraído de *Puerto calcinado*, aborda la incipiente adolescencia de las hermanas en un hogar gobernado por la autoridad paterna. En efecto, el título hace alusión a un ambiente doméstico donde predominan la disciplina, la rigidez y la frialdad, hecho que impulsa a las hermanas a escaparse siquiera momentáneamente:

Por primera vez
y sin nodriza
bordeábamos la arcada de la tarde,
las manos de piedra de mi padre
oscureciéndolo todo,
apresándolo todo,
sus palabras de piedra
y cascarrina
lloviendo en el jardín de la sequía. (125)

Ahora bien, aunque Cote contraste la libertad del exterior de la casa con la tiranía del interior, también describe el pueblo como un ámbito de calor sofocante, sequía fluvial y general aburrimiento. En última instancia, el escape no las conduce a un mundo vital, sino a presenciar una “desolada estampa” y “la ruina” (126). Es este el entorno infantil que en “La merienda” se describe como “una hoguera encallada” y “un yermo”, destacable por su temperatura e improductividad (123). En conclusión, en “Casa de piedra” Cote se remonta a una niñez en la

que la monotonía resulta más típica que el juego o la diversión: “Pues el silencio, / que no el bullicio de los días, / atraviesa” (126).

Este entorno geográfico constituirá la analogía central de “Puerto quebrado”, poema elaborado a partir de una comparación entre la sequía del río Magdalena y la mortalidad. Esta sequía es aludida en las dos estrofas iniciales a través de vocablos que denotan superficies ardientes y áridas: “un río quemante”, “aceras”, “un desierto” o “la ceniza del agua” (127). Asimismo, el río seco será aún capaz de arrastrar, como si fuese un cuerpo fluvial: “Que cuando toca la tierra / es como un desierto al derrumbarse / y trae hierba encendida / para que ascienda por las paredes” (127). Estos versos introducen el símbolo de la maleza, el cual sugiere indicios de las consecuencias de la sequía. Como una planta invasiva capaz de expandirse, la “hierba” señala el creciente declive producido por una economía paralizada. En efecto, la tercera estrofa parecería observar que la sequía —y por tanto, el cese de la actividad portuaria— ha resultado en la inercia de la población trabajadora, víctima de otra hierba invasora:

Si supieras
que el río no es de agua
y no trae barcos
ni maderos,
sólo pequeñas algas
crecidas en el pecho
de hombres dormidos. (127)

Ahora bien, el mensaje esencial de “Puerto quebrado” no es de tinte social o político, sino universal y humano. En la cuarta y quinta estrofa, Cote comparará la sequía al transcurrir de una vida, estando la duración de ambos fenómenos sujeta al paso del tiempo: “Si supieras que ese río

corre / y que es como nosotros / o como todo lo que tarde o temprano / tiene que hundirse en la tierra” (127). En suma, las múltiples metáforas de este poema no comprometen la transparencia anhelada por la poesía ante la incertidumbre. Más bien, Cote ejerce una poética de comunicación sin arriesgar la calidad estética y basa su poema en la experiencia sin arriesgar la universalidad de su reflexión.

En su mayoría, el resto de los poemas continúan tratando los temas introducidos en las obras de *Puerto calcinado*, si bien a través de una poética más impersonal y esteticista. La excepción consistirá en dos poemas —“Las huestes” y “La raíz”— que se centran en los altibajos de una relación romántica. Aunque lo sentimental aún predomine, no será inscrito en tiempos, lugares o sucesos específicos, sino en un pasado indefinido. Más aún, se le exigirá al lector descubrir en un lenguaje casi desprovisto de objetivismo el contenido sentimental referido.

En “Las huestes”, la reflexión abordará la separación temporaria de una pareja. Como señala el primer verso, esta separación suele ser recurrente e involucra un viaje: “Salgo al gran viaje cada cierto número de años” (133). Los motivos sentimentales del viaje se expondrán en cada una de las siguientes cinco estrofas y desvelarán la conexión entre el amor y la distancia. En suma, la separación le permitiría a la pareja confrontar la posibilidad de una ruptura, lo que conduciría a ambos a recuperar la fe en su relación: “y lo hago para creer en ti / y lo hago para que vuelvas a creer en algo” (133). Para los últimos versos, se habrá revelado el propósito del viaje (despertar una añoranza que reaviva un amor menguante): “Me muevo porque existe una cosa incomunicable / y porque he visto cuánto amas las cosas que regresan” (133). Si de contenido se trata, “Las huestes” podría reducirse al adagio de que la ausencia aviva el cariño.

En cuanto a poética, sin embargo, valdría destacar la destreza de Cote al sintetizar en pocos versos una dinámica romántica y enlazarla —como bien prescribe la poesía realista— a una experiencia universal, las vicisitudes de un amor que aspira a perdurar.

De carácter similar a “Las huestes”, el poema “La raíz” consistirá de un discurso en segunda persona que aborda una reconciliación romántica. En resumen, el yo poético se dirigirá al oyente con el fin de reexaminar un período de inestabilidad en su relación (aquel “mal tiempo” mencionado en el decimotercer verso) (134). Para empezar, los diez versos iniciales introducirán un motivo central del texto, el odio: “La tierra / la insistencia / y la flaqueza / también son cosas que odié” (134). De ahí en adelante, el poema será dedicado a la rememoración de aquel período a través de una expresión concisa y alegórica. Al concluir, se habrá revelado que en última instancia el amor fue capaz de absorber el odio, previniéndose así la ruptura del noviazgo:

Supe que fue cierto
porque dijiste
a tiempo
Ven,
que también las cosas que odié
las quiero de mi lado. (135)

Como señalé, al describir los sentimientos que definen el período en cuestión, Cote utiliza un lenguaje más sucinto y hermético. A su vez, sin embargo, recurre a una metáfora tradicional; la del agua como símbolo de vida (o de vitalidad). Lo destacable de la obra es que la autora evita el cliché al situar en primer plano las formas destructivas del agua: los desbordes fluviales, las inundaciones, los diluvios y su peso aplastante. Bajo esta antítesis del tropo original, la autora logrará referirse a la vida (y por extensión, al amor) como un fenómeno que

involucra creación y destrucción (o apego y separación). Sencillamente, el amor y el odio conforman una única experiencia; sin aceptar lo odiado, el amor fracasa. Es así que Cote convierte la metáfora gastada en un vehículo de sorpresa estética y verdad sentimental.

Para finalizar, en los poemas titulados “Desierto” y “Nadie encendía”, Cote incursionará en una poética esteticista cuyo único componente realista será el espacio. Si bien ambos textos consisten en una reflexión elaborada en torno a un lugar, este será descrito sin referencia al sujeto poético y principalmente a través de cualidades alegóricas y subjetivas. En “Desierto”, este espacio de la niñez será definido por la despoblación; en concreto, por la ausencia de testigos que puedan presenciar sucesos de la naturaleza (o “lo que transcurre bellamente sin nosotros”) (129). En la segunda sección del poema, Cote introducirá una metáfora religiosa que representará el desierto —ámbito de lo no visto— como lugar de alabanza:

Es para el dios de lo deshabitado
que se alzan templos invisibles
en la borrasca del desierto.

Es para él
que los árboles enanos inclinan en la arena
sus ramas
humildes. (129)

En la imagen citada, “el dios de lo deshabitado” materializa una perspectiva capaz de percibir lo que acontece fuera de la experiencia humana (o en sentido figurado, en la oscuridad): “hay cosas que existen / con la fuerza de la luz que las rechaza” (130). Asimismo, la comparación entre árboles de ramas inclinadas y devotos en alabanza sugiere que los fenómenos naturales ocurridos en este ámbito —el de lo no conocido— poseen una conexión divina. Por

analogía, entonces, el desenvolvimiento de la naturaleza se convierte en reconocimiento de dios. Cabe añadir que la dimensión histórica del desierto es minimizada porque el poema prescinde de experiencias humanas; más aún, la cualidad de poseer historia se le es reasignada al transcurrir inadvertido de la vida no humana. De esta manera, Cote sitúa lo vivido en oposición a lo imaginado y lo humano en oposición a lo natural. No será hasta la tercera sección en que la autora sintetice estos dos esquemas para así resaltar un nivel de existencia fundamental a todo organismo natural: “Digo que he oído, / que las cosas no existen en la tierra / sino como ella” (131). Si bien la reflexión metafísica es menos evidente en “Nadie encendía”, este poema también incorpora el binario de luz y oscuridad. En esta obra, Cote sitúa el discurso en la ciudad, limita la experiencia central al encender de una bombilla y utiliza la luz artificial como símbolo poético: “el sonido sordo de la bombilla eléctrica, / es todo eso que la luz tiene de mejor” (138). En términos generales, el tema de “Nadie encendía” se opaca ante la técnica que domina la mayoría del texto. Cote extiende la sintaxis omitiendo la puntuación, le atribuye a la luz la producción de sonido, introduce un oyente a quien nunca retorna y personifica múltiples sustantivos. En resumen, el poema carece de un sentido unitario; como en “Desierto”, la creación poética se desarrolla en torno a un símbolo de origen material y no una experiencia social. En definitiva, ambas obras evidencian una poeta propensa a tratar temas de índole idealista y prestarse de recursos vanguardistas o neobarrocos.

La versatilidad de Andrea Cote se sustenta en un espectro poético que abarca desde un realismo sentimental fundado en la experiencia hasta la reflexión metafísica y la expresión esteticista. En esto, el lenguaje se adecúa al tema dispuesto; los poemas que abordan temas vivenciales resultan más transparentes que los dedicados a temas conceptuales. Como he subrayado anteriormente, sin embargo, la poesía ante la incertidumbre deliberadamente limita la

accesibilidad de su realismo y excluye registros como el coloquial, el narrativo o el humorístico. El crítico Santiago Espinosa acierta al señalar que los poetas de esta agrupación “prefieren dialogar con la tradición que romper definitivamente con ella” (320). Añadiría que varios de ellos —véase a Francisco Ruiz Udiel y Ana Wajszczuk— también dialogan con la tradición contraria.

4.10 *Alí Calderón (México, 1982)*

Los dos poemas iniciales, “[Pole Position]” y “[Pobre Valerio Catulo]”, demuestran un tinte humorístico por lo demás ausente en la antología. Estos textos abordan conjuntamente el tema del deseo pasional a través de una referencia al personaje de Catulo. En “[Pole Position]”, el sujeto poético se identificará de forma implícita con Catulo al confesarle su amor a Lesbia, la oyente del discurso. El uso de esta referencia clásica es análogo al ejercido por Raquel Lanseros en “Prolepsis invertida”. En suma, una relación sentimental entre dos figuras de la antigüedad orienta la comprensión de la relación entre el yo poético y otra persona. Asimismo, como en “Prolepsis invertida”, el autor incorpora ejemplos de modernidad que constituyen referencias explícitas al presente en el cual se desenvuelven los sucesos. En “[Pole Position]”, entonces, se empleará la metáfora de un automóvil rojo (el deseo del sujeto) ansioso por recorrer carreteras (el cuerpo de la amada): “Sólo tú echas a andar este Ferrari rojo, / incalculablemente insaciable, / impaciente por recorrer solemne / las largas calles de tus piernas” (141). En referencia a esta metáfora, el término *pole position* parecerá aludir al estado de deseo perpetuo del hablante, cuyo amor nunca es correspondido por Lesbia. La segunda estrofa sustentará esta interpretación: “Aquellas peligrosísimas curvas / impostergables y letárgicas / y particularmente inabordables / cada vez que tú, Lesbia, no me miras” (141). El matiz humorístico, entonces, provendrá de la

lujuria expresada por el personaje poético (bastaría sólo citar los “estrechos jeans” y “cintura inenarrable” de Lesbia). Por otra parte, en el poema “[Pobre Valerio Catulo]” el poeta romano se convertirá en el oyente de un hablante ajeno a los hechos referidos en el poema anterior. En esta obra de discurso reflexivo e increpante, el hablante intentará convencer a Catulo de que olvide a su amada, puesto que esta no es más que una representación de su propio deseo (es decir, una mera idea): “para qué hablar del amor o del deseo si ella es su imagen misma?” (143). En este poema, el humor estará ligado a la irracionalidad de la obsesión de Catulo, la cual será expuesta como un absurdo: “Y que a nadie importe si se llamaba Denisse, Clodia o Valentina / qué caso tiene pobre Valerio Catulo? qué caso tiene?” (143). Al evaluar ambos poemas conjuntamente, podrá concluirse que mientras “[Pole Position]” ofrece una representación dramática del deseo, “[Pobre Valerio Catulo]” plantea una crítica hacia ese mismo deseo; dicho de otro modo, los dos textos crean una yuxtaposición de la irracionalidad y del buen juicio. A esto, es evidente que el manejo del punto de vista ejercido por Calderón es destacable. Por otro lado, sin embargo, cabría añadir a modo de crítica que ninguna de las dos obras orienta al lector hacia ninguna verdad particularmente profunda. Más bien, aparte de tratar un tema inmemorial, estos poemas encierran un mensaje predecible a torno a dicho tema. Lo que distingue estos textos (incluso de los del mismo Calderón) es el matiz humorístico y socarrón con los cuales abordan el dilema de un deseo sujeto a un objeto inexistente y a fin de cuentas imaginario; en pocas palabras, la semejanza entre amor y delirio.

Los dos siguientes poemas, “Postales” y “[Madrugada en Toniná]”, demostrarán la suntuosidad característica del lenguaje de Calderón, pero ahora adecuando el tono a un tema de índole espiritual. En conjunto, estos poemas fusionan un elemento realista (la observación del lugar) con otro no realista (la emoción de matiz religioso). Por un lado, el hablante se situará en

diversos lugares naturales y relatará lo que percibe; por otro, sus observaciones culminarán en una emoción basada en la transcendencia de lo material.

“Postales” es un poema dividido en cinco secciones que presenta un recorrido por cuatro lugares específicos: Lexington (Kentucky), el lago de Lucerna en Suiza, una selva americana no nombrada y el lago Atitlán en Guatemala⁶². La primera sección, titulada “Kentucky”, describe el repentino vuelo de un ave e introduce dos vocablos repetidos a lo largo del poema (“claridad” y “transparencia”). En las cuatro secciones restantes, estos conceptos encapsularán el tema general; la concienciación de poder presenciar una naturaleza cuya génesis es inexplicable. Esta apreciación de lo natural continuará ilustrándose en la sección titulada “Lago Lucerna”, en la cual el lago será descrito como una “Inmaculada / imagen / de la transparencia” (144). De la misma manera, el hablante describirá el ambiente selvático de la tercera sección enaltecendo la vida natural que lo habita y concluirá con cierta celebración de la mera capacidad de poder sentir lo circundante: “De la mañana y su cáliz de inminente blancor, / de los rayos albos y todo aquello que su claridad alcanza, / oh tristes, / leve y ligera se extienda una caricia” (145). La cuarta sección será una excepción, no sólo por estar en prosa, sino porque en ella no se retratará ningún lugar determinado. Más bien, ahí se revelará la dimensión espiritual de la experiencia del hablante: “He visto las alas de luz que extendió el halo creador sobre la tierra. He visto sus plumas leves albas y el candor de la claridad en su pureza. Sentí la densidad entre mis manos y el peso de la vida en sus cuencos: toda era transparencia” (145). Aparte de la alusión a un agente divino (el “halo creador”), el objeto del sentimiento es de carácter metafísico. Este aspecto del poema sugiere un sujeto poético que incursiona en el mundo natural en busca de una emoción transcendente, individual y poética. En contraposición al realismo de Machado, la reflexión no es

⁶² Una de las secciones no incluye ningún lugar. Adicionalmente, sólo dos de las cinco tienen título.

extensa y se sustituye por observaciones sensoriales y sensaciones. En contraste con el espiritualismo de Juan Ramón Jiménez, sí se observa un arraigo geográfico. Asimismo, Calderón no representa la glorificación nerudiana de lo material, sino una comunión particular con la vida orgánica, aquello que no puede remitirse a la creación humana. Siguiendo el mismo orden de cada sección (excepto la cuarta), el sujeto poético describirá detalles concretos (en este caso, del lago Atitlán) que culminarán en un breve pensamiento: “Todo lo contemplo nuevo bajo el azul dovelaje de Panajachel” (145). Este último verso resumirá en el lenguaje más sencillo el propósito del hablante: experimentar lo habitual como un fenómeno nuevo por vía de la sensibilidad propia.

Los últimos cuatro poemas de esta sección demostrarán la escritura más esteticista de Ali Calderón. Aparte de carecer de títulos y emplear mínima puntuación, estas obras exhibirán elementos vanguardistas que irán incrementando a medida que el lector se acerque al último poema, una obra vanguardista que constituirá una definitiva negación del realismo.

El primer poema, “Hoy que un par de miles de millas”, tratará el tema predominante de la sección: la añoranza del amor perdido. No obstante, si bien el lenguaje no impide discernir el tema, tampoco resulta del todo accesible. Por ejemplo, los primeros cuatro versos representarán la sensación de lejanía y la reminiscencia del hablante por medio de una sintaxis neobarroca: “Hoy que un par de miles de millas / un muro crecen infranqueable / y que rondan mi habitación a oscuras / los días aquellos” (149). Esta clase de sintaxis será aún más visible en el tercer poema, “Ahora que la noche es una flora carnívora de sombras”. Una vez más, el yo poético expresará pérdida, pero ahora este trasfondo se tornará más ofuscado debido a la estilización del lenguaje. Un ejemplo se dará en los versos 1 a 8, los cuales carecerán tanto de puntuación como

de conectores que permitan una interpretación inmediata del sentido gramatical (particularmente en los últimos cuatro versos de la cita):

Ahora que la noche es una flor carnívora de sombra
y que todo destello en la negrura
invoca antiguas llagas que humillaron la carne
ahora que silencio y día son
la ceniza que me habita estarás
collar de flores y rasguño
atemperada
ignota en otras manos (151)

El último poema de la colección, “Cuando cieno bruma y nada uno son”, no podrá considerarse un texto realista, sino un poema de vanguardia en todo sentido. Las técnicas vanguardistas de esta obra abundan y se asemejan a las utilizadas por César Vallejo en *Trilce*. Cabría mencionar el vocabulario rebuscado y erudito (“incognoscibles”, “perentorio”, “depauperado”, “oprobio”, “mácula”), el léxico derivado de la ciencia o la medicina (“leucocitos”, “sarcoma”, “carcinoma”), los neologismos creados a partir de vocablos técnicos y sufijos (“apoptosada”, “necrosado”), la incorporación de expresiones en otros idiomas (“so far”), los términos netamente inventados (“troverme”, “ostro”, “oscur”) y un signo al que se le da sentido poético (“x”). A menudo, el verso pierde toda su accesibilidad al incluir estas de forma contigua: “o consume el susurro en luz ceniza / andadura y camino hacia la x / troverme so far y ostro en a punto / mutis hambre gozo gozne de la destrucción (153). De esta manera, si bien el uso de la segunda persona evidencia el tema de la añoranza romántica, los sentimientos referidos nunca serán del todo discernibles. En efecto, la añoranza estará presente más para proveer un

punto de partida desde el cual se pueda elaborar el discurso poético que para ser tratada como tal. Más aún, el desarrollo de este tema dará lugar a un giro temático al final de la obra relacionado a la tradición barroca: “Nunca podré colmar este silencio” (154). Al dirigir la mirada hacia su conciencia, el sujeto poético se encuentra con un “silencio” —equiparable a un vacío por medio del verbo “colmar— que le resulta perturbador y el cual confiesa desear disipar. Como señala Luis Martín-Estudillo, el concepto del vacío como punto culminante de la autorreflexión y razón de desconcierto tiene sus orígenes en el barroco: “En el espacio oculto por la vana acumulación el secreto que se esconde no es otro que el vacío, fuente del horror barroco por excelencia” (51). Este último sentimiento ya no estará ligado al amor perdido, entonces, sino a un temor psíquico que se asoma en la interioridad del yo. No sin ironía, Calderón finalizará *Poesía ante la incertidumbre* con un verso que representa el deseo de dar forma a la nada a través de un lenguaje que siempre resulta insuficiente.

En conclusión, Calderón le dará punto final a *Poesía ante la incertidumbre* presentando un poema que causa perplejidad y que señala los límites expresivos del lenguaje. Más aún, el poeta abordará el lenguaje no en relación a su función comunicativa (la cual es primordial a la poética de la agrupación), sino a su capacidad de enunciar lo inefable. En pocas palabras, Calderón trata el lenguaje en relación a la subjetividad del poeta y no al lector. Asimismo, si bien los poemas discutidos demuestran versatilidad, la retórica de Calderón —siempre sensorial, hiperbólica y dramática— es palpable incluso en las obras humorísticas e irónicas. Por otra parte, el vanguardismo del poeta procede del mismo imperativo de novedad característico de la tradición esteticista. En este caso, Calderón no busca una novedad intrascendente o puramente estilística. Más bien, la técnica responde a un tema legítimo; el de un misterio ontológico que el lenguaje, único método disponible para formular conocimiento, no alcanza a tocar.

La pregunta que impulsa esta disertación no es si esta poética de la incertidumbre podría encasillarse dentro la tradición realista, sino más bien si los poemas demuestran los fundamentos de dicha tradición tal como los refiere el prólogo. La respuesta, entonces, se halla en la contradicción entre un prólogo generalizador, poco matizado y polémico y la pluralidad de los ocho poetas incluidos. En efecto, las reseñas más ásperas de *Poesía ante la incertidumbre* se centran principalmente en el prólogo y en ocasión evalúan los méritos intrínsecos a los poemas en relación a él. En suma, desde la publicación de la antología en 2011, “Defensa de la poesía” se ha convertido no sólo en foco de controversia, sino en el factor que genera interés en la obra. Las sospechas de críticos como Eduardo Moga resultan comprensibles, entonces, si se considera que el prólogo no define ninguna propuesta poética, sino que simplifica y reitera los fundamentos característicos de la tradición realista, y justifica la existencia de la agrupación únicamente con respecto a una polémica cuya relevancia actual es discutible. En concreto, “Defensa de la poesía” se elabora a partir de una estrategia editorial cuyo propósito es la difusión de la antología y que apela a la tensión histórica entre realismo y esteticismo más por su utilidad que por su pertinencia al panorama poético actual. Después de todo, al reconocer la heterogeneidad de la poesía moderna, el poeta contemporáneo se permite a sí mismo disponer de diversos recursos, sea cual sea la tradición de los que se extraen. Es más, la misma poesía ante la incertidumbre delata pluralidad entre sus influencias, sólo que decide referirse a ellas (además de a sus corpus poéticos) como si fuesen homogéneas. Para ser más precisos, se obvia el hecho de que César Vallejo fue también exponente de la vanguardia; que el surrealismo define poemarios canónicos de Pablo Neruda, Federico García Lorca y Rafael Alberti; que las dos primeras obras de Miguel Hernández no reflejan ningún compromiso social; y que Juan Manuel Roca, acorde a

múltiples críticos, es considerado un poeta de la imaginación y no de lo vivido. Asimismo, cabría destacar que la afirmación de la existencia de un “poder” que rige la esfera cultural —y se supondría que es la editorial— no sólo se plantea en términos imprecisos, sino que no puede verificarse. En todo caso, dicha entidad nunca se nombra. Todo apunta, entonces, a que la polémica se incorpora al prólogo con un fin publicitario; el de despertar interés a través de la controversia y el de prestigiar a la agrupación (atribuyéndole un propósito extraliterario similar al del compromiso social de posguerra y asociándola al realismo poético del siglo XX).

Antes de retomar la pregunta inicial, entonces, debe resaltarse que el prólogo postula una poética de comunicación tan accesible que garantiza una comprensión inmediata del poema, puesto que evita la ambigüedad que conduciría a múltiples interpretaciones. Dicho de otro modo, esta poesía habría de resultar sencilla aunque no por eso poco profunda. Ahora bien, es evidente que las obras incluidas en *Poesía ante la incertidumbre* exhiben una variabilidad estilística que si bien podría resumirse como realismo poético, no refleja la descripción del prólogo salvo en escasas ocasiones. Estas últimas podrían incluir los poemas de tinte humorístico de Alí Calderón (“[Pole Position]” y “[Pobre Valerio Catulo]”), un poema coloquial de Francisco Ruiz Udiel (“Cada cuatro años nace un poeta suicida”), un poema de denuncia de Daniel Rodríguez Moya (“La bestia”), otro se sencilla metáfora de Jorge Galán (“Race Horse”) y posiblemente la serie tripartita de poemas de Ana Wajszczuk (“Stefania, 1939”, “Stefania, 1943” y “Stefania, 1999”). Por contraste, en el otro extremo se hallarían textos como la incursión vanguardista de Alí Calderón (“Cuando cieno bruma y nada uno son”), los poemas de carácter subjetivo de Francisco Ruiz Udiel (en particular “Lluvia”) y los dos poemas sin título de Ana Wajszczuk (“Dónde estaré cuando termine el verano” y “Tejiendo flores en mi pelo de almendras”). En su mayoría, sin embargo, los poemas demuestran una poética mixta que incorpora elementos tanto realistas

como esteticistas. Por un lado, es indudable que esta poesía se funda en la experiencia (esto es, de índole sentimental); en los recuerdos de niñez, las rupturas amorosas, las reminiscencias familiares, los países visitados, el ímpetu de vivir y más. Por otro lado, varios de los autores tienden a alejarse de la representación objetiva. En ciertos casos, la reflexividad del poema opaca la experiencia subyacente (ver “Sombras” de Fernando Valverde). En otros casos, el poeta le da un trato abstracto a un elemento concreto, como ocurre en “Desierto” de Andrea Cote.

Adicionalmente, en sus dos poemas finales Alí Calderón parecerá recurrir a los temas de la añoranza y el deseo como pretextos que le permitan dar prioridad a la estilización. Por último, en muchos de los poemas se ejerce reserva en torno a la experiencia central precisamente para alcanzar el efecto poético deseado (bastaría citar “Lo inevitable” de Jorge Galán y “La caída” de Fernando Valverde como ejemplos). En otras palabras, el autor se atiene a un criterio poético —no temático ni comunicativo— para crear un texto que resulte meritorio como arte. Son estos rasgos estéticos los que el prólogo omite delinear, impidiendo así que sea posible discernir qué clase de fenómeno estético es la poesía ante la incertidumbre. También se podrá argumentar que la agrupación no está obligada a aportar ninguna novedad al proponer una poética continuista. Sin embargo, es esta novedad —o bien aporte a una tradición ya existente— precisamente la razón que justifica la publicación de cualquier antología. En conclusión, el prólogo fracasa porque se plantea en términos absolutos; se funda en nociones tajantes y generales que resultan fácilmente negadas por el carácter heterogéneo de los poemas. Ya que la poética se reduce a un realismo accesible sin matices, sólo hay un puñado de poemas que la reflejan, otro puñado que la contradice y una mayoría que de cierta manera la ilustra y de cierta manera no. ¿Es la poesía ante la incertidumbre lo que promete ser? A veces, más o menos y no siempre.

Para continuar, si el realismo de la poesía ante la incertidumbre no se ajusta a su descripción, cabría preguntar en qué consiste. Como mencioné anteriormente, la mayoría de los poemas se centran en experiencias de vida ligadas a lo sentimental. A su vez, el tono es pocas veces coloquial o humorístico; más bien, refleja la emotividad y la seriedad reflexiva correspondientes a la temática. La transparencia del registro varía; ciertos poemas requieren múltiples lecturas, ya sea porque el lenguaje no se limita a un solo nivel semántico o porque el autor deliberadamente reduce la objetividad de su texto. Si bien las influencias estilísticas en ocasión bordean los extremos (hay escritura anecdótica así como vanguardismo), el referente más cercano a la poesía ante la incertidumbre parecería ser la poesía de la experiencia y por extensión la segunda generación de posguerra; al igual que aquellas dos corrientes precedentes, esta poesía no basa la introspección exclusivamente en el yo sino en vivencias que involucran a otros. Con respecto a la supuesta disparidad de las influencias citadas en el prólogo, diría que el desliz yace en dos supuestos: primero, que a los poetas señalados se les puede considerar, individual y colectivamente, como exponentes de una única tradición; segundo, que su influencia conjunta ha de culminar en una poética de términos tan uniformes como la descrita. Si una antología pretende introducir una poética nueva, esta debe ser formulada con especificidad y conciencia histórica, puesto que de lo contrario la poética acaba reduciéndose a un artificio que no hace más que promover poesía (esto es, poesía común y corriente con su respectiva genealogía).

Ahora bien, si la poética en cuestión carece de una estética distinguible, su notabilidad tendrá que depender de otro rasgo diferenciador. Sólo así se lograría —o intentaría lograr— algún nivel de individualidad y prestigio que a su vez genere interés comercial. En el caso de la poesía ante la incertidumbre, este rasgo parecería radicar en su carácter transatlántico. Como

indiqué en la introducción, *Poesía ante la incertidumbre* es la primera antología transatlántica publicada en los últimos setenta años y sin duda la primera agrupación de poetas peninsulares e hispanoamericanos. Evidentemente, los poetas también describen un bagaje poético trasatlántico. Por último, hay un puñado de poemas —en total no suman más de tres— que abordan la realidad nicaragüense desde la óptica de poetas españoles. Discreparía, sin embargo, observando que cualquier relación entre América Latina y España es un tema escasamente tratado en la antología. Más bien, *Poesía ante la incertidumbre* parecería constituir un ejemplo de la expansión intercontinental de una poética; no obstante, esta poética no resulta diferenciable en términos estéticos del realismo experiencial que se ha estado produciendo desde hace unas tres décadas en ambos continentes. Por ejemplo, basta referirse a esta descripción escrita en una reseña de *Poesía ante la incertidumbre* para imaginar la cantidad de poetas realistas que cabrían dentro de ella: “La experiencia de lo real como referente en continuo movimiento, admitiendo que la materialidad verbal es por sí misma un marco referencial que involucra y a la vez condensa la realidad social, cultural, política, histórica, personal de un poeta, y tal vez de muchos que no lo son” (Ramb). Entonces, ¿resultaría desacertado suponer que este realismo ya supera en su alcance incluso las mismas geografías a las cuales se les limita en la colección? Para concluir, se podría afirmar que esta misma pregunta nos remite al aspecto novedoso de la agrupación; el hecho de que su composición internacional sea un reflejo de contemporaneidad. Con esto me refiero a que en *Poesía ante la incertidumbre* una temática de índole universal sirve de principio organizativo para una antología que trasciende límites nacionales. En una actualidad caracterizada por la globalización, el desplazamiento, el pluralismo cultural y la accesibilidad inmediata a fuentes mundiales de información, no sería difícil visualizar proyectos que reúnan

poetas de diversas naciones —o incluso lenguas— con el propósito de poner de relieve aquello que comparten y permitir que surjan los matices que los diferencian.

Hay otra interrogante que debe sumársele a la inicial y es si la poesía ante la incertidumbre constituye una redefinición del compromiso. La presentación de una generación poética por vía de una antología exige una fundamentación correspondiente; esto es, una descripción temática y estética que destaque aquello que diferencia a la poética de sus predecesores. Realista o vanguardista, toda agrupación está sujeta a este imperativo, el cual define o su carácter novedoso (su ruptura u originalidad) o su aporte a una tradición ya existente (su continuismo). Si bien la publicación de un poeta individual no amerita dicho preámbulo, en una antología el editor debe justificar la formación del grupo. Asimismo, aparte de señalar los rasgos poéticos compartidos por los autores, el editor tendrá que despertar interés en la publicación. Para este propósito, el producto (los poemas) importará menos que su marca (la poética que los identifica y unifica). Ahora bien, si se trata de promover una poesía realista, el prólogo deberá afirmar un vínculo a la tradición en cuestión y a la vez plantear un desarrollo de esta que justifique la postulación de una corriente y la publicación de una antología. Esto implicaría que un grupo poético fundado en una tradición también tendría que evitar reducirse a una repetición de ella, puesto que de lo contrario el proyecto perdería su justificación (o bien su marca). La redefinición del compromiso, entonces, es uno de los puntos que configuran la *raison d'être* de la poesía ante la incertidumbre. Cabe resaltar, sin embargo, que esta redefinición se ha ido formulando desde el declive de la poesía social. En particular, el compromiso político con las masas que caracterizó la poesía de posguerra se ha sustituido por un compromiso con el lector como individuo. En esencia, este compromiso consiste en plantear la accesibilidad, la transmisión de un contenido determinado, la relevancia de dicho contenido a la educación

sentimental del lector y la oposición al vanguardismo como si demostraran una postura política en el poeta. Esto resulta debatible, sin embargo, porque son las generaciones posteriores a la poesía social las que se distancian de las masas al inyectarle hondura sentimental y complejidad expresiva a la poesía realista. Ya que este compromiso se perpetúa sin una dimensión política y sin una expresividad popular, recurre a otros elementos que permiten adaptarlo a la contemporaneidad. Entre los principales yacen los ya señalados: Un contenido sentimental concreto (que el lector sea capaz de discernir), el antagonismo ante las poéticas esteticistas (las cuales presuntamente carecerían de contenido) y la repercusión social (hoy en día, la popularización de la poesía). Si este el compromiso manifestado por la poesía ante la incertidumbre, entonces cabría preguntar si no resulta redundante, puesto que toda poesía fundada en la experiencia y/o los sentimientos aspira a hacerse entender y a evocar una reacción (o reflexión) por parte del lector. Si la respuesta es afirmativa, entonces la poesía incluida en *Poesía ante la incertidumbre* (el contenido) no sería lo que encierra la redefinición del compromiso. Por otra parte, está claro que si se omitiera toda alusión a una estética rival y se formulara únicamente la poética propia, ya no habría razón alguna para defender la poesía; y por consiguiente, tampoco habría necesidad de plantear un compromiso. Finalmente, con respecto a la cuestión de dominio editorial e influencia, todo indica que el realismo experiencial no es precisamente la corriente minoritaria en el ámbito literario en lengua española de hoy.

Hoy por hoy, ya ha transcurrido una década desde la publicación de *Poesía ante la incertidumbre*. Dicho de otro modo, el futuro de esta corriente ya se ha desenvuelto. Al cabo de los años, la antología no le ha brindado a esta agrupación un estatus que la diferencie de corrientes precedentes con respecto a su calidad poética. Más bien, el controvertido prólogo y su propósito publicitario continúan siendo objeto de discusión y eclipsando todo acercamiento a los

poemas. Algunos de los comentarios más recientes incluso recuerdan a las primeras críticas que surgieron poco después de la publicación de la antología. Por ejemplo, en *Hacia la democracia. La nueva poesía*, Araceli Iravedra destaca la difusión internacional de *Poesía ante la incertidumbre* como el objetivo central del proyecto y señala la lista de poetas precursores mencionados en el prólogo como un demérito a la credibilidad del grupo: “En lo ateniende a voces poéticas, la presencia en primera línea [...] y las posiciones privilegiadas de los componentes de *Poesía ante la incertidumbre*, hablan mucho antes de una extraordinaria promoción editorial de sus obras fuera de España que de un liderazgo real o de una condición de ‘referentes’ a duras penas suscribible por cualquier lector informado” (166). Por su parte, Juan Carlos Abril se refiere a la poesía ante la incertidumbre como una de varias corrientes derivativas cuyo referente común es la poesía de la experiencia. No sólo eso, sino que además hace hincapié en el favorable impacto mercantil de la publicación: “Sin embargo, libros de poemas y antologías siguen escribiéndose y publicándose con el estigma de la *Poesía de la experiencia*” [...], manteniendo el mercado a buen nivel [...], con iniciativas como *Poesía ante la incertidumbre...*” (17). Es posible concluir, entonces, que afirmar que la poesía ante la incertidumbre no será recordada como una agrupación que, si bien polémica, refleja una identidad poética particular ya no es nada polémico, sino obvio. En conclusión, la antología ha desempeñado la función de acrecentar el interés público en estos poetas; o quizás, los ha reintroducido al mercado bajo una más comercializable marca poética, dado que algunos de ellos ya habían publicado obras antes del 2011. Cabría preguntarnos si esta no es la finalidad de toda antología; y si lo es, por qué genera indignación que un discurso publicitario se oculte bajo uno poético.

Es evidente que toda aproximación a una antología poética supone la posibilidad de abordarla desde dos criterios: como fenómeno editorial y como poesía. Más aún, ambas

dimensiones —la comercial y la artística— son intrínsecas a toda obra literaria, puesto que todo autor considera la relación entre el carácter de su arte y la recepción que generará. En ciertos casos, el autor se orientará a través de un criterio que dé prioridad al lector; esto es, a su necesidad de comprender con relativa facilidad. En otros casos, se podrá renunciar a este criterio a favor de otro que favorezca la complejidad, aunque a sabiendas del riesgo comercial que esto implicaría. Ahora bien, a diferencia de la obra de un poeta individual, una antología debe justificar su propio formato y razón de ser; es decir, el editor ha de exponer por qué es que una publicación colectiva resulta apropiada y por qué el proyecto sería trascendente hoy en día. En este sentido, la antología poética es un fenómeno de carácter más comercial, ya que debe argumentar su composición e importancia. Dicho concisamente, arte sin fin alguno puede haber, pero antología no. Es aquí donde el editor corre el riesgo de inventar una novedad artificial (o como ocurre en *Poesía ante la incertidumbre*, de plantear una situación cultural no comprobada y hasta debatible). Por otra parte, la diferencia entre un texto de poética y un prólogo fallido radica en el énfasis y en el grado de autorreflexión artística. En suma, lo resaltable de la poesía ante la incertidumbre no es su prolongación de la polémica ni la formulación de su poética; sí lo es su expansión editorial transatlántica. Para concluir, añadiría que una de las interrogantes principales todavía pendientes está relacionada al futuro de la polémica entre tradiciones, puesto que es ahí donde yacen ciertas justificaciones de la poesía misma. En las próximas décadas del siglo XXI, ¿resultará creíble plantear una poética que pretenda desempeñar una función social en términos semejantes a los de la posguerra? Si surge un nuevo realismo, ¿cuáles serán sus componentes temáticos y estilísticos? Por otra parte, ¿está el experimentalismo y la innovación en un estancamiento análogo al del realismo casi un siglo atrás? ¿Se dará alguna ruptura poética que resulte tan influyente como la de la vanguardia? En términos más distantes, ¿qué le depara a

la poesía la era tecnológica y el pluralismo cultural? Y en los más inmediatos, ¿será posible que una agrupación poética se defina a sí misma no sólo a través de sus semejanzas, sino también la idiosincrasia de sus miembros?

4.11 Conclusión

Este estudio ha comprendido un recorrido histórico de dos vías. Por un lado, he pretendido trazar la evolución del realismo y del esteticismo según fueron planteados e ilustrados en la práctica por sus principales exponentes. Por otro lado, he delineado el itinerario de un debate poético que desde su gestación continuó transformándose a lo largo del siglo XX hasta resurgir a través de *Poesía ante la incertidumbre*. Ciertamente, esta polémica de tradiciones encapsula la pugna por definir la esencia de la poesía y consecuentemente por encauzar su dirección. Si bien resulta imposible abordar este fenómeno sin referencia alguna a la aspiración de dominio editorial que lo ha impulsado, sostendría que la polémica es una creación colectiva que podría analizarse como problemática teórica independiente de la poesía. En lo que respecta a esta tesis, sin embargo, he recurrido a los textos de poética que suscitaron la polémica así como a la poesía pertinente porque la interrogante central concierne la discrepancia entre teoría y práctica. Restringiéndonos a la polémica, opino que esta se originó, evolucionó y posiblemente continúe a través de la misma dinámica. Un poeta o editor⁶³ expone una serie de fundamentos éticos y estéticos que en conjunto constituyen una poética. Más aún, el autor elabora su poética diferenciándola de otras que tácita o explícitamente rechaza, lo cual suscita reacciones antagónicas por parte de otros autores. Este proceso de autodefinición le exige al poeta conocer su genealogía artística, y si bien esta puede resultar relativamente heterogénea, también puede consistir mayormente en poetas de una tradición en particular. Asimismo, está claro que si un poeta se identifica íntimamente con una tradición, también hereda y lidia con los antagonismos históricos de esta. En todo caso, poética es ética y promover una implica la negación de otra.

⁶³ Véase el caso de *Nueve Novísimos poetas españoles*.

Conclusión final

A medida que he concluido este recorrido, han surgido ciertas interrogantes que pueden orientar la investigación futura. Una de ellas atañe al carácter de las corrientes poéticas de las próximas décadas y si estas podrán categorizarse dentro de la oposición empleada en esta disertación. Para empezar, cabría recalcar que la literatura es un producto comercial y que por consiguiente se distribuye dentro de un mercado, aún si es minoritario. Como tal, la posibilidad de que una editorial, una estética o un poeta presidan dentro de aquel mercado puede ocurrir, aunque a una escala bastante menor a la de artes populares, como la música o las series de televisión. A medida que el dominio comercial de una entidad se dilata, también empiezan a proponerse alternativas. Para este propósito, la irrupción de la vanguardia legó un modelo para interrumpir una hegemonía artística y hasta cierto grado comercial. Más aún, la vanguardia surgió de manera confrontacional y visible, puesto que su alternativa estética fue introducida como subversión de la tradición (o lo denominado decadente). Ahora bien, la vanguardia —y añadiría, la tradición que engendra— no puede sustituir al realismo por el hecho de que se resiste a la difusión popular y vincula su éxito a un estatus cultural y no comercial. En efecto, el complemento de una poesía hermética es un lector culto, dispuesto a y capaz de profundizar en las particularidades de un texto de tal naturaleza, si es que sólo por goce propio. Otra razón es que la vanguardia dependió de una corriente hegemónica a la cual contradecir. Esta clase de estrategia no puede repetirse cíclicamente porque para que realmente funcione debe introducir una poesía constatablemente innovadora; es decir, de notable impacto histórico, cosa que no puede premeditarse. Basta citar el ejemplo de los novísimos, recordados más por su afán de polemizar y por su papel en la tensión entre tradiciones que por los méritos de la poesía de sus miembros. Actualmente, convertida ya la vanguardia en tradición, está claro que el destino más

probable de una poética neobarroca, hermética o experimental es el de ser una corriente minoritaria; poesía poco conocida y que no venda demasiadas unidades dentro de un género artístico de por sí minoritario. Más aún, si la vanguardia es la estética disruptiva por excelencia, entonces el realismo es la normativa. Apelando a la definición de realismo poético empleada en esta tesis, se podría afirmar que la poesía siempre ha sido mayoritariamente realista; es decir, sentimental o incluso íntima, enunciada por un yo, directa o indirectamente fundada en la experiencia y elaborada en torno a un tema sobre el cual se expresa alguna percepción o actitud. Incluso a medida que la poesía moderna dispensa de estructura rítmica, el verso libre continúa manifestando rasgos de comunicabilidad.

Cabe señalar que la inaccesibilidad, la intrascendencia y la innovación en la poesía no se inician con el simbolismo francés o la vanguardia, sino con el barroco. Durante el período barroco, la poesía se aleja del fundamento clásico de equilibrio y empieza a replantear su propósito respecto al lector; esto es, a exigir participación analítica en vez de facilitar la comprensión. Lo que sí se le puede atribuir a la poesía posromántica y vanguardista, escrita aproximadamente entre 1870 y 1925, es que empieza a concebir de la interpretación como un acto de creación. Si bien el barroco y la vanguardia surgen en períodos de progreso cultural y científico, entonces, es la vanguardia la que maximiza la apertura del texto poético y establece las bases de corrientes posteriores, tales como la posmoderna o la neobarroca. Ahora bien, aun tratándolos en conjunto, el barroco y la vanguardia son fenómenos modernos; salvando las diferencias entre ambas estéticas, estas abarcan una fracción de historia poética bastante menor a la de la poesía fundada en el clasicismo. Me aventuraría a adivinar que si una persona al azar describiera lo que entiende por poesía, su respuesta resultaría más próxima al realismo que a la vanguardia (o bien a la poesía clásica que al barroco). Una corriente no normativa puede

convertirse en tradición, siempre que sea minoritaria o no popular. Considerándolo todo, cabe preguntar lo siguiente: ¿Vale la pena denominar corrientes realistas contemporáneas como si fuesen poéticas que constituyen una excepción o novedad histórica? Asimismo, diría que la influencia vanguardista en la poesía resulta inevitable, puesto que incluso los mismos poetas canónicos que desarrollaron el realismo también popularizaron la vanguardia. *Poeta en Nueva York*, *Residencia en la tierra*, *Trilce*, el creacionismo de Vicente Huidobro y la poesía más emblemática de Octavio Paz ya son vanguardia canónica y pilares de una tradición esteticista hispana. Además, al formar la vanguardia una tradición, sus mecanismos artísticos se normalizan. Basta señalar a la poesía ante la incertidumbre. Aunque conceptos como los de lo inefable, el juego y la innovación les resulten antitéticos a estos poetas, sus obras reflejan en ocasión la hondura irresoluble de una meditación (Francisco Ruíz Udiel), el uso excesivo y supuestamente gratuito de metáforas (Ana Wajszczuk) y la reproducción de la vanguardia vallejiana (Alí Calderón).

Convendría preguntar, entonces, si es que habiendo reconocido la heterogeneidad de la tradición y la posibilidad de amalgamar influencias dispares, es necesario continuar utilizando términos binarios para referirnos a la poesía. Con respecto a ello, preguntaría cuál es la ventaja de aproximarse a la historia de la poesía a través de esta óptica y en qué ocasiones convendría continuar utilizándolo; por contraste, preguntaría si el árbol genealógico ofrece un modelo más matizado y propicio para abordar dicha historia que el modelo de vías duales paralelas. Por último, con respecto al carácter de la poesía del resto del siglo, cabría recordar que una voz poética destacable puede pasar desapercibida si es publicada de manera individual y no en una antología. Más aún, si las antologías utilizan categorías poéticas demasiado estrechas, es posible que pasen por alto obras que no demuestren del todo la estética o que impongan dicha estética

sobre las obras sin matiz adicional. Asimismo, es posible que los poetas de carácter más singular en incluso los que deliberadamente aspiran a desarrollar una tradición no se identifiquen con la polémica y opten por no recurrir a sus términos. Si el propósito es formar una idea precisa y total de la poesía en español, sin embargo, valdrá la pena observar qué clases de expresión son las que surgen fuera de las vías de mayor alcance.

En las próximas décadas, es posible que la dualidad de la polémica continúe siendo útil desde una perspectiva genealógica. Es indudable que las dos vertientes de las que las poéticas más notables del siglo XX derivaron fueron la realista y la esteticista. A su vez, aunque las influencias de cada poeta individual resulten numerosas y diversas, la oposición entre realismo y esteticismo ofrece una óptica histórica que permite referirnos a las fases de todo un siglo de poesía. Por otra parte, cabe cuestionar si la polémica continuará siendo utilizada para introducir una poética o a una agrupación situándola dentro de una tensión en curso. Dicho de otro modo, el uso publicitario de la polémica —piénsese en *Poesía ante la incertidumbre*— podría decaer a raíz de una actitud pública más relativista y tolerante, la cual se funda en la diversidad de la tradición y se oponga a un discurso polarizador⁶⁴. En suma, realismo y esteticismo —o poesía ante la incertidumbre y poesía posmoderna o neobarroca— podrían coexistir sin disputa. Lo que sí puede afirmarse con certeza es que el futuro de la poesía no estará exento de rivalidades. Siempre que haya poetas y poéticas incrementando su popularidad, continuarán surgiendo voces críticas de dicha influencia; en otras palabras, se suscitará una tensión entre poetas. Cabe preguntar, entonces, cuáles serán los términos de las polémicas de las próximas décadas e intentar predecir las oposiciones literarias del futuro. En efecto, una de las reseñas tempranas de

⁶⁴ Por cierto, esta clase de mentalidad fue señalada en 1986 por Luis Antonio de Villena en *Posnovísimos* como reflejo de los tiempos. Otra pregunta para la investigación futura es si los poetas —sean realistas o esteticistas— insisten en perpetuar la rivalidad porque su ética o identidad artística históricamente se los exige o porque actualmente les brinda algún beneficio que de otro modo estaría ausente.

la antología —la de Eduardo Moga— critica el reciclaje de la polémica bajo el argumento de que esta no refleja ni la situación particular del realismo ni la realidad literaria actual; es decir, sugiere que el prólogo resulta anacrónico. Está claro que continuará publicándose poesía basada en fundamentos realistas (lo sentimental, lo experiencial, lo accesible y lo conmovedor) y en esteticistas (lo intelectual, lo subjetivo, lo ambiguo y lo innovador). Esto de por sí no supone la aparición de una polémica, la cual depende más de la existencia de facciones poéticas que exhiban un abanderamiento público que del carácter de las estéticas. Si uno intenta acertar sobre qué causará que surjan futuros grupos poéticos o generaciones, la respuesta nos conducirá a una constelación de motivos editoriales, literarios y personales. Por ejemplo, uno se podrá preguntar si es que una agrupación poética genera más interés público que un autor individual; o por qué una agrupación declara un continuismo histórico mientras que otros poetas prescinden de una identificación pública con su tradición; o si los poetas de una agrupación mantienen alguna relación personal con exponentes de alguna de las tradiciones. Lo cierto es que si una polémica se repite —y lo hará— la poesía continuará rebasando sus parámetros.

Bibliografía

- Abril, Juan Carlos. *Panaroma para leer: Un diagnóstico de la poesía española*. Bartleby Editores: Madrid, 2020.
- Alberti, Rafael. *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- Aleixandre, Vicente. *Obras completas: Volumen I*. Madrid: Aguilar, 1977.
- Álvarez Lobato, Carmen. “La tradición romántica en la poética creacionista de Vicente Huidobro: Una revisión de sus textos programáticos”. *Manifiestos...de manifiesto*. Ed. Osmar Sánchez Aguilera, Madrid: Iberoamericana, 2017, 41-49.
- Areta Marigó, Gema. “Política poética: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”. *Caravelle* 91 (2008): 179-199. En línea.
- Barral, Carlos. “Poesía no es comunicación”. *Laye N.º* 23 Abr.-Jun. 1953: 23-26. En línea.
- Benítez Andrés, Rosa. “¿Algo nuevo con los novísimos?”. *Bullet of Hispanic Studies* 92 (2015): 551-566. En línea.
- Calderón, A., A. Cote, J. Galán, R. Lanseros, D. Rodríguez Moya, F. Rodríguez Udiel, F. Valverde y A. Wajszczuk. *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor, 2011.
- “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia”. *Los Torreones. Revista de Poesía* 1 (2012): 98-102.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- “Rafael Alberti y su revolución poética”. *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*. Eds. Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 91-103.
- Castellet, José María (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península,

2010.

Celaya, Gabriel. *Cantos Íberos*. Madrid: Ediciones Turner, 1975.

Cerezo Galán, Pedro. *Palabra en el tiempo: Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1975.

Cote, Andrea. “Conversación sostenida con Andrea Cote”. Entrevista de María Paz Guerrero. *La palabra* 33 (2018): 153-160. <https://doi.org/10.19053/01218530.n33.2018.8821>.

Consultado el 20 de diciembre del 2020.

Dawes, Greg. *Poetas ante la modernidad: Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.

Debicki, Andrew P. “Poemas tempranos de Rafael Alberti: Los comienzos de una poesía social”. *Anales de la literatura española contemporánea* 28 N°1(2003): 61-75.

JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/27742205>. Consultado el 21 de junio del 2019.

Díez de Revenga, Francisco Javier. *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2009.

Gaos, Vicente (ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

Espinosa, Santiago. “Una aventura transatlántica. Poetas y poesía ante la incertidumbre”.

Palabra heredada en el tiempo: Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015). Madrid: Ediciones Akal, 2016.

Estévez, Francisco. “Varios autores: Poesía ante la incertidumbre. Antología (nuevos poetas en español)”. *El imparcial*, 25 Sep. 2011, <https://www.elimparcial.es/noticia/91677/los-lunes-de-el-imparcial/varios-autores:-poesia-ante-la-incertidumbre.-antologia-nuevos-poetas-en-espanol.html>. Consultado el 15 de mayo del 2021.

Fajardo, Alfonso. “Antología ‘Poesía ante la incertidumbre’, una invención editorial”. *Carajo*, 12

- Nov. 2015, <https://carajo.cl/antologia-poesia-ante-la-incertidumbre-una-simple-invencion-editorial/>. Consultado el 15 de junio del 2021.
- García, Miguel Ángel. *El veintisiete en vanguardia: Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- *La literatura y sus demonios: Leer la poesía social*. Barcelona: Castalia Ediciones, 2012.
- García de la Concha, Víctor. *La poesía española de posguerra: Teoría e historia de sus movimientos*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1973.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- García Montero, Luis. *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor, 2001.
- “Jaime Gil de Biedma y sus compañeros de viaje”. *Poesía y posguerra en España: Relaciones literarias, culturales y sociales*. Madrid: Visor Libros, 2017.
- “La poesía de la experiencia”. *Revista Litoral* 217/218 (1998): 13-21. En línea.
- Geist, Anthony. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1980.
- Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Higgins, James. “La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía”. *Cahiers du monde hispanique et lusobrásilien* 9 (1967): 47-58. En línea.
- Huidobro, Vicente. *Antología*. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1945.
- *Pasando y pasando: Crónicas y comentarios*. Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1914.
- Iravedra, Araceli (ed.). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.
- (ed.). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor, 2016.
- Jiménez, Juan Ramón. *Eternidades*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

— *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Josephs, Allen & Palacios, Luis David. “Poesía ante la incertidumbre. La resistencia y la necesidad de una semiótica de la emoción”. *Palabra heredada en el tiempo: Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

Lanz, Juan José. *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2009.

— *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011.

MacAdam, Alfred J. “Neruda’s *España en el corazón*: Genre and Historical Moment.” *Pablo Neruda*. Ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1989, 291-299.

Machado, Antonio. *Fields of Castile / Campos de Castilla: A dual-language book*, traducido y editado por Stanley Appelbaum, Dover Publications, 2007.

— “De la poesía”. *Obras: Poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

— “Heterogeneidad del ser”. *Obras: Poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

— “Problemas de la lírica”. *Obras: Poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

— “Reflexiones sobre la lírica”. *Obras: Poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

— “Sobre la defensa y la difusión de la cultura”. *Obras: Poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

María Ferrán, Jaime. *La ruptura posmoderna: Esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2017.

Marinetti, F.T. “Fundación y manifiesto del futurismo”, traducido por Ramón Gómez de la Serna. *Prometeo* N.º VI Abr. 1909: 65-73. En línea.

Martínez de Velasco, Luis. “De la lírica intemporal a la acción comunicativa”. *Antonio Machado*

- y la filosofía*. Madrid: Orígenes, 1989.
- Matamoro, Blas. “Neruda, el impuro”. *Centro Virtual Cervantes*, Instituto Cervantes, 1997-2019, <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/neruda/acerca/matamoro.htm>. Consultado el 15 de noviembre del 2019.
- Moga, Eduardo. “La certeza de lo vacío: Una reseña de *Poesía ante la incertidumbre*”. *Periódico de Poesía*, Oct.-Nov. 2011, <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/2023>. Consultado el 15 de mayo del 2021.
- Morales Lomas, Francisco. *Poética machadiana en tiempos convulsos: Antonio Machado durante la República y la Guerra Civil*. Granada: Editorial Comares, 2017. Consultado el 15 de mayo del 2021.
- Neruda, Pablo. “Cartas a Héctor Eandi: (1927-1994)”. *Obras completas V: Nerudiana dispersa II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- *Confieso que he vivido: Memorias*. Buenos Aires: Losada, 1978.
- *Obras completas I: De “Crepusculario” a “Las uvas del viento”*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- “Sobre una poesía sin purezas”. *Obras completas IV: Nerudiana dispersa I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte”. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2006.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra [1935-1957]*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- *Octavio Paz en España, 1937*. Ed. Danubio Torres Fierro, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.

- *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- Predmore, Michael. “Emoción e historia en la poesía de Antonio Machado: Expresión y superación del 98”. *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Predmore, Richard L. *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 1985.
- Ramb, Ana María. (2012) [Reseña de *Poesía ante la incertidumbre*]. *Centro cultural de la cooperación*, <https://www.centrocultural.coop/revista/13/poesia-ante-la-incertidumbre-antologia-de-nuevos-poetas-en-espanol-jorge-galan-et-al>. Consultado el 15 de mayo del 2021.
- Ruiz Soriano, Francisco (ed.). *La generación de 1936: Antología poética*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- Sánchez García, Remedios (ed.). *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Madrid: Akal, 2018.
- “Poesía ante la incertidumbre”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 743 (2012): 109-119. Impreso.
- Scarano, Laura. “Fragmentos de incertidumbre. Sobre el (des)concierto de las antologías poéticas”. *Palabra heredada en el tiempo: Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- Semana de Autor (1988: Instituto de Cooperación Iberoamericana). et al. *Octavio Paz*. Ediciones De Cultura Hispánica, 1989.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- Soria Olmedo, Andrés. *La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1939). Para un*

- análisis del contexto teórico del vanguardismo*. 1980. Universidad de Granada, Tesis doctoral.
- Teitelboim, Volodia. *Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: BAT, 1993.
- Travis, Christopher. “La rosa de Huidobro: La dialéctica ambiental del creacionismo”. *La futuridad absoluta de Vicente Huidobro*. Eds. Luis Correa-Díaz & Scott Weintraub. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2018.
- Vallejo, César. “El arte y la revolución”. *Obras completas de César Vallejo: Tomo Segundo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.
- *The complete poetry of César Vallejo: A bilingual edition*, traducido y editado por Clayton Eshleman, University of California Press, 2007.
- Valverde, Fernando. “*Poesía ante la incertidumbre*, una responsabilidad compartida”. *Palabra heredada en el tiempo: Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- Warner, Robin. “The Politics of Pablo Neruda’s *España en el corazón*.” *Pablo Neruda*. Ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1989, 233-241.
- Villena, Luis Antonio de (ed.). *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.