

## Un último libro de la poesía española actual (ideología, lenguaje y *longue durée*)

**MIGUEL ÁNGEL GARCÍA**

Universidad de Granada

[garciaga@ugr.es](mailto:garciaga@ugr.es)

El libro al que aquí me referiré es *En busca de una pausa* (2018), de Juan Carlos Abril. Lo llamo último no sin ser consciente de que ningún libro de poemas, ningún libro del carácter que sea, tal y como hoy funciona el mercado editorial, puede considerarse realmente último en su campo, ya que esta vitola en buena parte comercial la ostenta, compartiéndola con otros que han sido publicados a la vez, durante solo unas horas, quién sabe si durante unos días. El poemario elegido me interesa, de cualquier forma, por su valor de síntoma, por su adecuación para hablar, a partir de él, de la nueva –o ya no tan nueva, puesto que ni el paso del tiempo ni el aludido mercado perdonan– poesía española. En principio, cabría situar este último libro de Juan Carlos Abril dentro todavía de lo que, con fórmula feliz en primera instancia, se llamó hace dos décadas la «ruptura interior» de la poesía de la experiencia (Villena 1997). De no ser porque esto de las rupturas, si las pensamos al modo de Bachelard y sobre todo de Althusser (Balibar 1991; Althusser 1998), resulta más complicado de lo que de entrada parece. Quizás comiencen desde el interior, en efecto, pero nunca o casi nunca llegan a ser totales, dado que en el nuevo sistema sobreviven elementos del precedente, aunque bien es verdad que con un funcionamiento ya inevitablemente distinto, con lo cual se da una coexistencia contradictoria de dos o más lógicas productivas e históricas. Más aún, lo que parecen rupturas desde el punto de vista de la historia événementielle no son tales si se emplea la más ancha perspectiva de la coyuntura y fundamentalmente de *la longue durée*, por acudir a la nomenclatura de Braudel (1990) y a su conceptualización del tiempo histórico.

La atención a las estructuras de larga duración revela que los modos de producción poética, diciéndolo con otra nomenclatura que me resulta más grata, no son tantos y permanecen más inalterables de lo que suele sospechar la historia de la poesía última, por lo general atenta a la novedad y al cambio de superficie por encima de las continuidades de fondo. Nadie puede tomarse en serio que las rupturas que se han dado en la poesía española reciente, de los novísimos con los del 50, de los poetas de *La otra* sentimentalidad o de la experiencia con la generación del lenguaje –y solo trato de utilizar términos meramente designativos, siendo consciente de los muchos problemas que suscitan– hayan representado verdaderas *coupures*, cortes epistemológicos o discursivos con lo que podríamos llamar la norma literaria (Rodríguez 1994) o la ideología poética hegemónica

moderna y contemporánea, desde el siglo XVIII ilustrado, o más en concreto desde su inversión romántica, hasta nuestros días.

El caso es que no solo críticos voluntariosos y atentos a la actualidad poética como Luis Antonio de Villena (uno entre varios) necesitan hablar de rupturas, sacudir periódicamente el árbol lírico desde la dialéctica tradición e innovación, perfectamente barajada por el mercado (exiguo pero resistente) de la poesía en este país y sobrealimentada por las luchas que tienen lugar en el campo poético por el canon y esas migajas definidas por Bourdieu (1997) como capital simbólico (el verdadero pastel se lo come el capital financiero). El mismo Juan Carlos Abril, que no solo oficia como poeta sino también como profesor, como reseñista de novedades líricas y como crítico, y hasta como antólogo, ha venido sosteniendo esa idea de la ruptura interior, del desplazamiento no traumático de la poesía de la experiencia por otra poesía menos narrativa y realista, más simbolista y más abierta compositivamente hablando. Así por ejemplo, en *Deshabitados*, la antología que editó en 2008 haciendo un guiño desde el título a Eliot y Alberti, sostenía que la marca característica de la figuración o de la experiencia era que la cadena narrativa del poema exhibiese todos sus eslabones, o la mayoría de ellos, mientras que la última poesía exhibía solo los más significativos y potenciaba recursos como la elipsis, la metonimia y otros propios de la «vanguardia» (Abril 2008). Queriendo desgajarse del hasta hacía poco dominio absoluto de los experienciales, pero no del todo, abogando como mucho por una especie de poesía de la post-experiencia (¿no tituló precisamente Villena [1986] otra de sus antologías *Postnovísimos?*), agregaba que en estos «deshabitados» se combinaba la herencia de las vanguardias con algunos rasgos narrativos tradicionales y de corte clásico (¿alusión ahora al Villena [1992] de *El sesgo clásico?*), quedando la meditación siempre elíptica, y esto frente a una poesía más plana, «social», de discurso más obvio.

No sé si los grandes poetas de la experiencia aceptarían esta caracterización sumaria, reduccionista como cualquier otra, porque hablar de poesía social en su caso, por mucho que un poeta procedente de La otra sentimentalidad como Luis García Montero haya roto una lanza en favor de los primeros sociales Otero y Celaya y de la veta social del 50, resulta un tanto excesivo. Del mismo modo, bien pudiera ser que la mayor parte de estos jóvenes «deshabitados» no acabara de responder a la caracterización que, opuesta a la anterior, realizaba su antólogo: una poesía que no hablaría «en necio» al vulgo, aunque tampoco elaboraría criptogramas que solo los poetas, y a veces ni siquiera ellos mismos, podían descifrar. Con aire de máxima muy cercana a la idea que la estética de la experiencia se hizo del lector como un cómplice, Abril sentenciaba: «Para que los lectores se interesen por la poesía, la poesía se debe interesar por los lectores». Pero lo cierto es que muchos de estos últimos poetas, comenzando por el propio Abril, solo parecían interesarse por la poesía como lenguaje más o menos irracionalista y hermético, no transitivo, de acuerdo con la desconexión de palabra y mundo y el desajuste entre significante y significado inherentes a la era de la post-palabra que denunció Steiner (2002), como traté de señalar (García 2011) al ocuparme de esta nueva hornada poética en un volumen de ensayos coordinado asimismo por Juan Carlos Abril, *Gramáticas del fragmento*.

Haciendo evidente un tira y afloja que no deja de presentar a los nuevos poetas como epígonos de los experienciales, aunque también como tímidos o respetuosos innovadores, el prólogo de *Deshabitados* incide en que borran las huellas intertextuales que nutren sus textos (tampoco los poetas anteriores las hacían, en realidad, especialmente explícitas) y eliminan la claridad de la anécdota, del hilo narrativo. Abril habla de recortes, bocetos, «elisión del eje realista», así como de cierto hermetismo y misterio, entre otros procedimientos formales. De inmediato matiza –y creo conveniente subrayar que tales consi-

deraciones pueden tener importancia para el lector que no quiera enfrentarse a cuerpo desnudo con *En busca de una pausa*, sino contar con una serie de balizas que orienten su encuentro con el libro— que los nuevos no van ni hacia la poesía coloquial ni hacia el «cripticismo», pues se proponen una poesía que no renuncia a nada, que está abierta a innovaciones, pero que también sabe asimilar lo mejor de las tradiciones precedentes, sin vasallajes ni imposturas. Ahora bien: ¿hacen los poemas de los deshabitados esto que dice su antólogo, lo hace él con sus versos? Mi conclusión en el trabajo arriba citado fue que no en líneas generales. Me parecieron estar más cerca de lo críptico y hermético, del recorte y del fragmento arbitrario, del poema autorreferencial, que del hilo narrativo y de un texto que remite a su contexto, de un significante que reclama su significado, si es que las dicotomías significante/significado y texto/contexto no son falaces, como efectivamente pienso que lo son.

Otra observación que también habrá de tener en cuenta el lector que se enfrente con *En busca de una pausa*, y ante todo con el libro anterior de Juan Carlos Abril, *Crisis* (2007), es que la herramienta más desarticulada por los poetas incluidos en *Deshabitados*, con respecto a los de los 80, es el correlato objetivo, con el cual se pretendía elaborar narrativamente una anécdota o historia de manera coherente, mientras que ahora se difuminaría a sabiendas esa anécdota a lo largo del poema; un poema que ya no sería un poema cerrado y bien hecho, sino abierto, fragmentario, «compuesto de retales», cosa que estaría en consonancia con esa máscara o marca gramatical (el yo posmoderno débil) que ocupa el lugar del sujeto trascendente. Este fantasma pronominal es algo que, después de todo, también observa Abril en los poetas de los 80. En realidad, caracteriza a cuantos se sitúan en la tradición moderna del «yo es otro» rimbaldiano invocado en el título de una antología de autorretratos que recoge a estos mismos poetas (Rodríguez 2001), lo que resta presunta novedad a sus cuestionamientos de una subjetividad enteriza.

Con un pie en el paradigma anterior de la experiencia, con el que no se resuelve a tratar de romper —matizo que me refiero únicamente a esas rupturas de superficie a las que tan aficionados son ciertos antólogos, a esas rupturas que convocan la novedad y engrasan la sempiterna dialéctica tradición/innovación, sin mirar al fondo inalterable y a la larga duración, a las prisiones de las estructuras mentales de las que también hablaba Braudel y que yo prefiero denominar ideologías, incluyendo en ellas las ideologías poéticas—, Abril llama la atención, con lucidez, sobre el peligro que supone alejarse de «la canalización textual de las emociones» —de nuevo Eliot— para incurrir en la ceremonia elocutiva y en el protocolo retórico, en la verborrea en suma. Y sin embargo, justamente este es el foso en el que se abisman en ocasiones estos poetas: los rituales de la post-palabra, el parloteo o la cháchara (*bavardage*), la infinita expansión a la que puede abandonarse el lenguaje, como ha señalado Jean-Luc Nancy (2004) al teorizar a su modo —otros también lo han hecho— la resistencia de la poesía. Pues no en balde, todavía en este prólogo a *Deshabitados*, y lo mismo ocurre en el prólogo a *Campos magnéticos* (Abril 2011), una antología que presenta los nuevos poetas al público mexicano, Abril recurre a Heidegger para sentenciar que el lenguaje es la morada del ser y la poesía es *logos* por antonomasia.

El planteamiento puede estar bien para un Hölderlin o un Rilke, los dos poetas heideggerianos. Solo que en el lenguaje de los *deshabitados* post-experienciales (para Hölderlin, como subraya Heidegger [1991], el hombre *habita* esta tierra poéticamente) se han evaporado a conciencia el referente, la realidad, la historia o lo que a esto pudiera equivaler en la poética anterior. Parafraseando nuevamente al antólogo: La otra sentimentalidad buscaba el referente y la objetivación del poema en la historia, «vista esta con mayúsculas y con todo el aplomo científico que Althusser proyectara», una base teórica que la poesía de la

experiencia habría aprovechado para trabajar con un yo cotidiano y los conflictos de la posmodernidad. Casi no hace falta puntualizar que hay gran trecho entre la historicidad poética a la que apeló *La otra sentimentalidad granadina* (a través del marxismo althusseriano y siempre heterodoxo del maestro Juan Carlos Rodríguez [2013] mucho más que a través de una filosofía «científica» de Althusser) y la cotidianidad por lo común desideologizada y a veces francamente conservadora de la poesía de la experiencia. De cualquier modo, lo importante es que, a decir de Abril, los poemas de las dos corrientes, los otros sentimentales y los experienciales, poseían su referente siempre «fuera» del propio poema (la historia, la cotidianidad). El poema se explicaba a partir de «contextos externos» a él. El poema apuntaba, después de leído, hacia otro lugar. La poesía de los jóvenes deshabitados, por el contrario, deudora de dispositivos de la vanguardia, buscaría el referente en el poema mismo, que no acudiría para explicarse a nada que no se hallase dentro del texto. Sin embargo, como nos enseñó el profesor Rodríguez (1990), la radical historicidad de la literatura supone que la historia produce el texto, que ya es/está en el texto, no fuera de él. No hay un dentro y un fuera del poema, un texto y un contexto, como he señalado líneas arriba. Sospecho que esta caracterización de la nueva poesía como autorreferencial es una de las explicaciones del aludido parloteo o desfondamiento elocutivo en el que caen varios poetas de la promoción de Abril, como muchos otros antes que ellos y aun después: a fuerza de no decir nada de la historia y la vida cotidiana, a fuerza de decirse el lenguaje a sí mismo, de jugar con los puros significantes sin significado, sin referente real, los nuevos poemas corren el riesgo de enaltecer la cháchara banal. Pero Abril protesta, y no le falta razón, contra cierta crítica literaria acostumbrada a comprender fácilmente una poesía figurativa y «sin rugosidades» y que ha hecho *tabula rasa* de todo lo que no se entiende, denominándolo «irracional».

Irracionalismo, autorreferencialidad y estética del fragmento son las tres marcas discursivas, por lo demás plenamente modernas y contemporáneas, que este antólogo asigna a la nueva poesía; y a nadie se le oculta que Abril, para llegar a este diagnóstico, parte de su propia práctica poética tanto como de la de sus compañeros deshabitados, si no más. La poética personal que antepone a los poemas que autoantologa para *Deshabitados* es del todo coherente con lo hasta aquí visto. Haciendo nuevamente gala de eclecticismo, manifiesta que no existen *a priori* unos estilos mejores que otros, el realismo frente al hermetismo, por ejemplo, sino buenos y malos poemas realistas, buenos y malos poemas herméticos. Formulada así, la idea es una defensa del hermetismo. No por ello Abril deja de mostrar, ya desde su personal concepción poética y no como antólogo, la deuda con el realismo experiencial (Iravedra 2007 y 2016), incluso con el mundo teórico de *La otra sentimentalidad granadina* (Rodríguez 1999; Díaz de Castro 2003; Lanz 2018). Al fin y al cabo, uno de sus mentores y maestros ha sido García Montero. De aquí su visión de la escritura como algo que empuja al poeta y no a la inversa, como una corriente que fluye y que, en términos procesales, no posee fines ni sujeto, lo cual es un guiño al Althusser que, respondiendo a John Lewis, define la historia como un proceso sin sujeto ni fin(es) (Althusser 1974). De aquí, a la vez, que recurra al concepto de ideología, entendida como algo que nos envuelve configurándonos: «Pero no *somos* fuera de nuestra ideología, ya sea hegemónica o no, ya sea antisistema o no». Son cosas que Abril solo ha podido aprender al contacto con la tradición teórica y poética granadina.

Por este camino, llega a considerar un factor decisivo el «entorno» que rodea al poeta, las «determinaciones socioeconómicas» con las que se debate o la lucha por la supervivencia en ese entorno. Más que el texto en sí, añade, importan el autor y sus condicionantes, su esfuerzo ideológico a la hora de alcanzar unos resultados estéticos. Todo el razonamiento

está impregnado, como podrá observarse, de cierto aire marxista (conceptos como «determinaciones» o «condicionantes» podrían haber sido sustituidos por el más exacto de condiciones de producción), aunque también darwinista (la lucha del poeta por la supervivencia no ya biológica, suponemos, sino por la supervivencia simbólica en el aludido campo literario que teoriza Bourdieu y que a la vez podría haber sustituido con ventaja al concepto de «entorno», que ahí recuerda al determinista de «medio»). Pese a que se agradece este guiño sociologizante y marxista de Abril, completamente imprevisible entre la mayoría de los deshabitados, lo cierto es que, como suele ocurrir, la teoría va por un lado y la práctica poética por otro. Quiero decir que cuesta encontrar alguna huella de estos interesantes razonamientos sobre la ideología y las condiciones de producción del poeta, incluso sobre sus orígenes de clase (Abril se refiere en esta poética para *Deshabitados* a «nuestra procedencia» y a todo lo que ello significa en cuanto a educación y familia), en un libro como *En busca de una pausa*, aunque, como veremos, no deja de haberla.

Un título siempre es un pronunciamiento del autor y el del libro que comentamos induce a preguntarse lo siguiente: ¿se ha parado Juan Carlos Abril a contemplar su estado como poeta? ¿Ha visto conveniente tomarse una pausa en la vida y en la poesía? Pienso que sí, porque sus libros no se atropellan y van apareciendo con un ritmo espaciado, de maduración lenta (once años han transcurrido entre el anterior y el actual). Apunto la idea de que este autor, tras esa pausa que ha considerado necesaria, sigue situándose a caballo de lo que él mismo llama, lo hemos visto, realismo y hermetismo, pero que el contemplar su estado como poeta le ha conducido a cierto repliegue desde lo hermético a lo realista. Por decirlo en pocas palabras: a diferencia de lo que encontrábamos en *Crisis*, un libro quizás más impenetrable y experimental, más abierto, más fragmentario, en este nuevo conjunto se observa una infraestructura narrativa realista junto a una superestructura elocutiva que sigue afirmándose en que la esencia de la poesía es el *logos*, el lenguaje, pero el lenguaje como puro significante autorreferencial, como post-palabra, habla pura sin respeto por los significados. Pongo aquí dos ejemplos extremos entre otros muchos posibles, extraídos del mismo poema, el titulado «Consejo», e invito al lector a comprobar por su cuenta que el hermetismo y la ausencia de un significado descifrable no se deben a una malintencionada extracción de los versos de su contexto poemático, del hilo secuencial del poema, sino que el (supuesto) sentido de tales versos, precisamente por esa estética del fragmento y de la autonomía lingüística a la que se atienen, no sufre con el aislamiento al que aquí se someten: «En buena lógica / la noche va desvaneciendo / su tradición de doble código / en el camino equivocado / de las generalizaciones. / Así, las que se particularizan / y brillan con luz propia / como los perseguidos, / como esos personajes que nos gustan, / reordenan la templanza / por las falsas razones de lo auténtico, / brotan de la fortaleza / que excava túneles en la memoria, / y someten a prueba, / una a una, las invariantes» (Abril 2018: 64-65); y más abajo: «Recoge las ideas, / la decepción / para aceptar con alegría / los comentarios al aspecto / de otros niveles narrativos, / sin aferrarte demasiado / a la solicitud / de las categorías. / Lee más que entre líneas, entre análisis» (*ibidem*). En el prólogo a *Campos magnéticos* –el título de esta antología es un homenaje explícito a Breton y por lo tanto al irracionalismo surrealista– se sentencia: «Cuando la poesía no se preocupa por los lectores, los lectores tampoco se preocupan por la poesía». Se convendrá entonces que la zambullida de los versos citados en el *logos* hermético y abstracto no es preocuparse por el sufrido lector –a quien desde luego tampoco hay que hablar lopesca y necesariamente *en necio*– sino retarlo, invitarlo más bien a que se cargue de paciencia o se deje flotar, simplemente, en un flujo locuaz y más o menos eufónico.

Tampoco nos codeamos en rigor, en los versos anteriores, con el irracionalismo o el

simbolismo, al menos con ese irracionalismo y ese simbolismo que constituyen toda una gran línea de la poesía moderna y contemporánea, del Romanticismo hasta hoy, cosa que a nadie, ni siquiera a los más furibundos defensores del realismo, se le escapa. En otra caracterización de la poesía española actual, posterior a *Deshabitados* e incluida en una antología titulada significativamente *Malos tiempos para la épica*, Abril (2013) volvía a plantear, con buen criterio, que la referencialidad, una de las marcas de la poesía de la experiencia, se había fragmentado en las propuestas vanguardistas de los últimos años. Del realismo se había pasado al simbolismo, aunque no dejaba de considerar, siguiendo con ese buen criterio, que esta dialéctica era claramente insatisfactoria y que ya no resultaba operativa, como la paralela racionalismo/irracionalismo, y por supuesto la correspondencia del realismo con el racionalismo y del simbolismo con el irracionalismo. Abril invitaba a superar teóricamente estas pobres clasificaciones de la poesía: «Se puede ser altamente simbólico y utilizar un lenguaje racionalista, ultra-racionalista incluso, y viceversa, plantear un discurso realista, llano, con elementos irracionalistas, surrealistas». No se trata, efectivamente, de recuperar esa dicotomía maniquea entre simbolismo y realismo que llevó hasta el absurdo, como bien se sabe, el Castellet (1960) de *Veinte años de poesía española*, porque hasta el mismo *mestre* reconocía que los realistas aún eran deudores de una expresión o de un lenguaje simbolista, y hoy bastaría de nuevo con mirar a los poetas de la experiencia menos planos, en los que es posible apreciar buenas dosis de irracionalismo o simbolismo. A mi modo de ver, los poemas de *En busca de una pausa*, todos largos, de amplio aliento narrativo, al menos en apariencia, mientras que el poema breve y más condensado dominaba en *Crisis*, obedecen a la segunda posibilidad contemplada por Abril: la de elaborar una estructura (o más bien una gramática, sobre todo una sintaxis) lógica/realista con elementos herméticos/órficos (o más bien puros significantes con despreocupación de los significados y del mundo, del referente, los «contextos externos» y la historia), por conectar de alguna manera esta poesía con esa «lógica de Orfeo» a la que apuntaba otra antología de Villena (2003), luego ampliada en *La inteligencia y el hacha* (2010).

Sin duda se me permitirá que recurra a Trotski para recordar cómo, al ocuparse de la escuela formalista de poesía y el marxismo, arremetía contra el formalismo ruso, para el que el arte literario culmina y se agota en la palabra, como el arte pictórico en el color: «Un poema es una combinación de sonidos, una pintura es una combinación de manchas de color, y las leyes del arte son las leyes de las combinaciones de palabras y colores» (Trotski 1973). Tras citar al Jakobson para quien la sumisión a la expresión, a la masa verbal, es el elemento único, esencial de la poesía, y para quien poesía quiere decir dar forma a la palabra, que es válida en sí misma, argumentaba que no es cuestión, en absoluto, de recriminar a un poeta por las ideas y sentimientos que expresa, porque indudablemente es solo la manera de expresarlos lo que le hace ser poeta, pero que, en definitiva, un poeta usa el lenguaje para «desempeñar tareas que están fuera de él». Salta a la vista que el autor de *Literatura y revolución* estaba atrapado aún por la ideología de la expresión poética y por la dialéctica forma/contenido –interior (inmanente)/exterior (social e histórico– que acababan de proclamar como «científica» los formalistas rusos en coincidencia con la lingüística moderna que arranca de Saussure, pero Trotski da en el clavo.

Por supuesto, sería estúpido negar que la poesía es cuestión de palabras –pero solo de palabras?– y de una ingenuidad maravillosa reclamar compungidamente que la poesía –el signo lingüístico en función poética– tenga significado además de signifiante. De lo que se trata, a lo sumo, es de llamar la atención sobre esa ideología hegemónica, aplastante y convertida en sentido común (eso hacen las ideologías, disfrazarse como no ideológicas,

presentarse como la verdad misma de las cosas), sobre esa prisión mental de *longue durée* que es la de la lingüisticidad o el lingüisticismo de la literatura. Nadie como el maestro Juan Carlos Rodríguez lo ha señalado. En su último libro, *Para una teoría de la literatura* (2015), descubría las trampas de esa tontería supuestamente científica (¿de verdad alguien se cree que los formalistas llegaron a una ciencia de la literatura o de la literariedad? ¿De dónde les venía esa exigencia de cientificidad sino del positivismo contra el que arremetían?) que constituye la «función poética», definida por Jakobson como (ahí es nada) «proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación». Si aún creyésemos en la función poética, diríamos que los poemas de *En busca de una pausa* proyectan ese principio de equivalencia de un eje paradigmático o vertical abstracto/simbolista a un eje sintagmático u horizontal narrativo/realista. Sin embargo, las cosas, fuera de estas prestidigitaciones consustanciales a un lingüista formalista o estructuralista como Jakobson, son aún más complejas. Pues, como nos hace ver el profesor Rodríguez (2015), la función poética del lenguaje así concebida supone la atención al mensaje en sí, a los signos mismos y no a su supuesto exterior, a la intimidad del lenguaje, en paralelo con la intimidad del sujeto/autor del poema: «buscar el “en sí” del lenguaje era buscar la pureza del lenguaje como plasmación de la intimidad del alma, como plasmación del yo-soy-libre más puro». No es que Abril o todos los poetas que corroboran con su praxis esta ideología lingüicista de la función poética sean poetas puros, al modo de Valéry o Jorge Guillén. Se juzgan, eso sí, puros poetas libres para expresar su interior o para dejar que el lenguaje exprese libremente su propia intimidad y su pureza, ya sea lógica y racionalista, técnica y consciente, o irracionalista y mágica, inspirada e inconsciente.

No es casual que Abril se apoye, como hemos visto, en Heidegger: el *logos* como uno de los nombres del ser, el lenguaje como revelación del espíritu puro y por lo tanto como encarnación de una poesía realista, sentimental y cotidiana (la identidad de lenguaje y razón) o de una poesía irracionalista, simbolista y hermética (la identidad de lenguaje y chamanismo). La diferencia entre realistas y seguidores de las vanguardias, desde este ángulo, es lo de menos. Todos los poetas que creen en la palabra poética, en el lenguaje poético, comparten al fin y al cabo, aunque no lo sepan, la idea heideggeriana de que el lenguaje es la casa del ser, de que el lenguaje expresa la esencia más originaria del ser. No por azar, como aún nos recuerda el profesor Rodríguez, Heidegger se refiere a la necesidad de hacer hablar al lenguaje en cuanto lenguaje. Cuando uno lee un libro como *En busca de una pausa* tiene la sensación de que en él no habla su autor, ni un sujeto poético, ni un personaje lírico o un yo ficcional al modo del fabricado por la poesía de la experiencia. Lo que habla es el lenguaje, pero no para revelar el ser, ni el espíritu, ni una intimidad subjetiva, sino para decirse a sí mismo en lo que acaba siendo por lo general un no decir demasiado, para materializar la relación constitutivamente libre (o al menos así es pensada) del autor con el *logos*. Los significantes creen liberarse de los significados a través de un puro juego autónomo, los signos se amurallan en su inmanentismo, en su *en sí*, no queriendo saber nada del «exterior». No hay más realidad que el lenguaje hablándose, ni siquiera hablando/diciendo al poeta. Se puede concluir, con Hegel, y así lo recuerda también el profesor Rodríguez, que el lenguaje es lo real, o bien que lo real se transparenta en el lenguaje; incluso, con Foucault, que la realidad no existe, que solo existe el lenguaje. En supuesta función poética, eso sí. Esto es, el lenguaje en libertad, liberado de toda función alusiva, representativa y comunicativa desde luego.

Para la ideología burguesa clásica, la que alcanza su hegemonía en los siglos XVIII y XIX, ese espíritu que se expresa en el lenguaje, que se funde con él, es la categoría básica, ya sea un espíritu racional y lógico, cotidiano y empírico, al que parece ajustarse la poe-

sía de la experiencia, ya sea un espíritu trascendental, irracionalista y mágico (al fin y al cabo se trata de meras «variantes enunciativas», concluye Rodríguez, posibilitadas por la misma problemática ideológica que lo sustenta todo). De modo que, frente a la poesía de la experiencia, La otra sentimentalidad y el 50, que intentaron cotidianizar el lenguaje, los nuevos poetas simbolistas o del fragmento –más cercanos al Heidegger para quien el lenguaje es la transparencia directa del ser, originariamente poético y puramente creativo, no manchado como el habla diaria (la dicotomía decir/hablar)– ontologizan el lenguaje, no ya solo en tanto que lugar originario de la presencia del ser sino a la vez en tanto que liberado del lastre de representar, de cargar con significados, y libre para decirse a sí mismo, para plasmar únicamente su *en sí* en una sucesión más o menos locuaz de puros significantes, de signos vacíos.

No exagero con esta imagen de la vaciedad de los signos. Barthes, como nos sigue explicando con brillantez el profesor Rodríguez, señala taxativamente que escribir no es contar, que la literatura posee siempre un sujeto, pero que este sujeto no ha de ser sino el lenguaje. No habría más sentido en el texto que el de la lingüisticidad, ya sabemos que como traducción o manifestación del espíritu, esa categoría clave de la ideología burguesa. Ideología que por descontado engloba una determinada ideología de la poesía, así como de la libertad, ambas confluyentes, curiosamente, en la imagen del poema como expresión libre de un sujeto libre a través de un lenguaje libre (demasiadas presunciones de libertad como para no sospechar que ahí radica justamente el problema o la mayor de las trampas de la ideología burguesa: la explotación en nombre de la libertad, de mercado o expresiva). En consecuencia, señalar en primera instancia lo que parece una obviedad, que la poesía es cuestión de palabras, que la poesía es un discurso lingüístico, no es solo participar de una determinada ideología poética, sino engrasar la ideología de un todo digamos social e histórico. Si Foucault, como indica el maestro Rodríguez destripando esta ideología de la lingüisticidad como nadie lo ha hecho, aboga por una literatura del significante y no del significado, por una literatura del signo, del lenguaje en sí mismo y no de lo real, esto es, por una literatura del puro espíritu como puro lenguaje, Barthes, a su vez, establece la conocida distinción entre el *écrivain*, quien practica una escritura bella e inútil, jugando en el interior del lenguaje, y el *écrivain*, quien practica una escritura transitiva e instrumental, transparente. La belleza y el placer de la escritura pasan por los signos vacíos y libres, sin servidumbre a un significado «exterior», ese fuera del lenguaje al que también se refiere Trotski. La poesía sabe que es lenguaje y que el lenguaje poético constituye una combinatoria arbitraria y lúdica. El poema es una combinatoria de elementos interiores al lenguaje, y un libro de poemas una combinatoria de combinatorias. Pues, al fin y al cabo, el lenguaje deja momentáneamente de decirse a sí mismo en un poema para comenzar a hacerlo en el siguiente. La poesía se reduce a combinación de palabras, de significantes más bien. Reconozco que he tenido esta sensación en una primera lectura de *En busca de una pausa*. Después de haber vuelto a leer este libro (leer poesía es necesariamente releerla), sigo pensando que su autor es un *écrivain* en la superestructura expresiva y un *écrivain* en la infraestructura gramatical.

Suscribo la opinión de que uno de los rasgos de los poetas a los que Abril llama deshabitados es «el sabotaje de la transitividad comunicativa», «la asumida impotencia del compromiso con lo real, con el mundo o con la Historia» (Irujo 2016). En contrapartida, casi el único compromiso es con el lenguaje, esa morada del ser. Con su habitual perspicacia, Juan Carlos Rodríguez (2011) apreciaba «una inflación vagamente heideggeriana indudable» en los círculos poéticos de la bisagra entre el siglo XX y el XXI. Y un crítico sagaz que conoce perfectamente esta poesía y que parece verla con buenos ojos, José



Andújar Almansa, ha confeccionado hace poco una antología sin duda programática, *Centros de gravedad* (¿no recuerda en cierto modo este título el de *Campos magnéticos?*), donde acumula abundantes juicios para que corroboremos esa inflación. En el muy sugestivo prólogo a esta obra se van derramando afirmaciones como las siguientes, que me permito yuxtaponer: «autores que valoran la naturaleza abierta del lenguaje, incluso en lo que tiene de extravío»; «La poesía de lo no acabado de decir está lejos de haber caído en la complacencia del mensaje consumible»; «Todo lenguaje resulta materia erosionada: en la escritura, la palabra poética abandona el cuerpo moribundo del lenguaje»; «Incapaz de ser lo que se nombra, el lenguaje no es un símbolo del mundo: el mundo, la realidad, son una metáfora de la poesía»; «¿Vivimos inmersos en la enfermedad del lenguaje significante?»; «La *realidad* de las palabras reside en su poder de intercambio, y no en su coincidencia con las cosas: ese poder de intercambio es lo que llamamos metáfora, símbolo, poema»; «Una certeza de esta índole permite concebir toda escritura como pura extensión lingüística, fascinantes superficies verbales que invitan a ser recorridas. Más que la ruta del sentido, el tráfico de la sintaxis: ese caudal en que hallan su cauce la impresión musical, los flujos de conciencia, las asociaciones insólitas, los destellos irracionales... todo aquello que comunica sin comunicar»; «El sentido aparece indeterminado o simplemente queda en suspenso»; «Borrar como una forma simbólica de restauración de todo aquello que ha sido, por su parte, erosionado, suplantado por los lenguajes instrumentales que nos rodean»; «Aquella declaración de Hölderlin esgrimida por Heidegger admite una interpretación complementaria: “Lo que permanece lo fundan los poetas”; pero no tanto por lo que dura, sino por aquello que el lenguaje poético logra rescatar del lenguaje, es decir: lo que persiste»; «Toda escritura encierra un cálculo sobre las cosas: necesita creer que aquello que se ha quedado por el camino, lo extraviado en referencialidad, no se diluye por el sumidero de la pesadilla semántica»; «no basta con que los significantes indaguen en los enigmas de lo real; toda realidad se interroga en el lenguaje, pregunta por él, pues nada hay más enigmático que el lenguaje mismo, su pretensión de trascender pese al cristal blindado de lo inmanente»; «Igual que el mito de Perséfone, la palabra poética necesita residir un tiempo en lo oscuro; su posterior iluminación es el fruto que trae consigo tras ese paso por el reino de lo inarticulado. ¿Acaso no soportamos una realidad demasiado literal?» (Andújar Almansa 2018). A mayor abundancia, el antólogo destaca estos versos de Rafael Espejo: «Sin lenguaje / yo andaría perdido entre la realidad»; y respondiendo con amplitud a las preguntas que le formula Andújar, el autor de *En busca de una pausa* afirma en algún momento: «La poesía pone palabras donde no llega el lenguaje cotidiano, donde no llega el lenguaje en general»; o más heideggerianamente aún: «Sin el *logos* no somos».

Me interesa tomar en consideración, en este punto, lo que Juan Carlos Abril dice sobre el oficio de reseñista al frente de su libro *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española* (2014), que está compuesto por las reseñas que en los últimos años ha ido dedicando a autores nacidos entre 1965 y 1988 y a libros aparecidos entre 2002 y la fecha de publicación de este recopilatorio. Postula allí, desde la responsabilidad ética, que el crítico, a la hora de realizar una reseña, no debe tener en cuenta al poeta que todos llevamos dentro, incluso quienes han renunciado a escribir poesía (¿late aquí la idea tópica del crítico como un poeta frustrado?), sino al crítico que hemos de ser, una especie de «imperativo categórico» que nos empuja a escoger no solo libros que nos gustan sino también otros que son estéticamente válidos: «Esos reseñistas que solo tienen peros para sus enemigos, pero que cuando son amigos se deshacen en elogios, no son de fiar» (Abril 2014). Pese a que estoy completamente de acuerdo, matizaré que soy amigo de este poeta, y sin embargo no

he podido de dejar de ponerle peros, con lo cual lo mismo tampoco le resulto finalmente de fiar. Siguiendo su argumentación, el autor de *Lecturas de oro* acaba mostrando desapego hacia esos reseñistas que escriben siempre contra algo, ya sea contra una corriente poética, contra un poeta o contra un gusto determinado. Confieso que escribir unamunianamente contra esto y aquello, o bien escribir oterianamente a contra corriente, tiene su interés y resulta saludable, aunque puede cansar si es sistemático. Vuelvo a estar de acuerdo con Abril en que un crítico debe preguntarse si un libro es bueno, si dice cosas interesantes, explicar cuáles son, cómo las dice y por qué son buenas. Como código ético del oficio de reseñista lo juzgo idóneo; luego, en la práctica, me parece que no siempre hay por qué atenerse a ese programa rígido. Más aún, que es mejor no hacerlo. El mismo Abril no lo hace casi nunca, con esa severidad, en este haz de reseñas, y realmente se agradece. Sigo estando de acuerdo con él asimismo en que ser generoso en crítica literaria no es regalar nada, sino decir lo que vale un libro, ponerlo en su lugar, explicarlo. Más difícil de suscribir me parece la idea de que no solo hay que «reseñar según el propio gusto», sino estar por encima de ese gusto a la hora de desentrañar lo que esconde un libro, porque esto hace que el autor de *Lecturas de oro* termine arremetiendo contra los críticos que se dedican a arreglar desaguizados y a desfacer entuertos, a veces sin leer el libro en cuestión, llevándolo previamente codificado en su cabeza, aplicándole sus prejuicios y plantillas. Sin defender a esos malos reseñistas, pienso que, en realidad, toda lectura, no solo la del crítico, es prejuiciosa. No es que no sea posible a fin de cuentas una lectura por encima de la categoría dudosa y empirista de gusto, del gusto personal; es que siempre se lee (y se escribe) desde un lleno ideológico, como también nos enseñó el maestro Juan Carlos Rodríguez.

Todo esto significa que no soy muy partidario de sujetarme al imperativo categórico del supuesto buen crítico o reseñista que hace idealmente su oficio de mediador entre el libro y el lector y pone entre paréntesis su propio gusto porque así conviene a la ética del oficio. Saltándome esa plantilla un tanto engorrosa de rellenar y que desde el *deber ser* kantiano nos impone Abril (¿es bueno el libro? ¿Dice cosas interesantes? ¿Cuáles son? ¿Cómo las dice? ¿Por qué es bueno?), no dudo en afirmar que *En busca de una pausa* es un libro coherente con la poética de su autor, que hasta aquí he intentado desmenuzar y comentar críticamente. En ese sentido, es bueno; y, en lugar de decir cosas, ya he señalado que el lenguaje se dice a sí mismo como signo por lo general vacío, dentro de una superestructura autorreferencial y hermética, pero apoyada en una infraestructura más cercana al hilo narrativo y al poema medio o largo de la poesía de la experiencia.

Independientemente de esa ideología de la lingüisticidad, del lenguaje que se pone a hablar de sí mismo como si esta fuera la esencia de la poesía, que no quiere transparentar cosas sino ensartar palabras, palabras y palabras muchas veces horras de sentido, aun cuando respetan la lógica sintáctica (la sintaxis no se desguaza ni descoyunta, sino que está tan bien elaborada y construida como en un poema experiencial), hay aspectos de este libro que, de conformidad con mis prejuicios de lector y supongo que de crítico, me interesan más. Por ejemplo, la construcción del sujeto poético, en una de esas raras veces en que el lenguaje no es el auténtico sujeto del texto, como un exiliado que dice atravesar con «palabras pobres y generosas» un tiempo sin expectativas, que proclama la necesidad de recuperar los sueños y la nostalgia de futuro (con un eco evidente de García Montero), que se dibuja a solas con la lámpara de su exilio involuntario y sabe que aquí y allí estará en la oscuridad («Exilio involuntario»). Por ejemplo, el yo que constata, con un guiño a Lacan, que lo imaginario y lo simbólico no se corresponden, pero que posee la poesía tras comprobar que «tuya es la soledad» («Vivir aquí»). Por ejemplo, el poema «Un moderno

dragón», algunos de cuyos versos, que son traducción del poema homónimo de Rowena Bennett, me recuerdan pasajes concretos del célebre «El tren expreso» campoamoriano («Un tren es un dragón que grita en la oscuridad. / Al deslizar su cola esparce chispas / y perfora las sombras con su ojo amarillo»), aunque más bien el texto se apoya en el *mystery train* al que canta Sonic Youth. Me parece el poema más redondo del libro, desde su comienzo («Nadie comprende la noche / y nada puede atravesarla / excepto tú / con este poema entre las manos») hasta su final («Tren misterioso / por el camino / de este poema. // Tren misterioso hacia tu corazón»). Asimismo, determinados tonos sentimentales y sentenciosos: «Concédete permiso / para esperar. Es un camino. / Y echar de menos, / una obsesión para los melancólicos» («Esperar es un camino»).

Merecen destacarse, en esta misma línea, ciertos poemas en los que el yo poético logra de nuevo desplazar al lenguaje como sujeto y reflexiona sobre su identidad y sobre su construcción histórica, más cerca de lo aprendido junto a los autores de *La otra sentimentalidad*. Así, el poema «Por un atajo», por lo que se refiere al cuestionamiento del yo: «Quién soy yo, / que aprendí a vivir / con la respiración nerviosa / y el antifaz, las manos hábiles / de un corazón en vísperas. // Quién era aquel / que hoy / viene tras el rumor oscuro / de la habitación verde / de los remordimientos, / pero no encuentra a nadie a quien contarle / porque se gastan las palabras»; o bien los poemas «Para escapar» y «Desaprender», ahora en lo referente a la procedencia del yo, a su configuración ideológica a través de la familia y la escuela. El último, antes de los versos en los que se recuerda a un maestro que inculcó a la voz poemática el miedo y la adoctrinó en la superstición y los castigos, no deja de hacer un guiño metapoético muy clarificador: «Temblor ubicuo, origen / de la escritura autobiográfica». Son de los escasos momentos en que el aluvión del *logos* como presunta esencia de la poesía, lo intransitivo de los signos vacíos o la sumisión a la masa verbal no acaban enturbiándolo todo, incluso con frecuentes juegos lingüísticos en apariencia ociosos, pero que ponen al descubierto la libertad algo desbocada de los significantes a la que vengo refiriéndome: «La nave no va», título de un poema en el que, sin embargo, se da cuenta del desencanto de la militancia política; «La máscara más cara»; «¡Fuiste un feliz felino!»; «con notas que connotan»; «hábil labios, lábil avidez»; «y esta paz incapaz».

Un verso que se lee en el ya mencionado «Consejo» cobra un insospechado valor programático: «El poema invade la realidad». Quizá por eso, porque para esta poesía no parece existir a fin de cuentas la realidad, solo el lenguaje, porque todo es texto y la escritura es palimpsesto (así se titula un poema del libro), escritura sobre otra escritura y mucho menos escritura sobre la vida y el mundo, los poemas se nutren de intertextualidades o ecos de otros poetas y autores: «esa impureza que te arrebataron / de tu pequeño mundo antiguo»; «Carácter es destino»; «No sé de dónde vengo, / tampoco dónde voy»; «esta lágrima extraña / que llamamos historia»; «La representación de estas ideas, / pasiones frías»; «vivimos tiempos / deshabitados»; «y una sed de ilusiones infinita»; «Ceniza a modo de esperanza»; «fragmentos de un discurso amoroso»; «Don de la ingenuidad»; «Abril / mezclando memoria y deseo»; «deslumbrado por la lectura, / débil del alba»; «por el jardín de los senderos / que se bifurcan»; «Solo busqué la paz y la palabra»; «Atrévete a saber, pensé».

No sé decir si el autor ha puesto especial cuidado en tapar todas estas resonancias integrándolas en la elocución poco clara del poema, donde son arrastradas como un elemento más de la masa verbal sucesiva, del constante acto de habla arbitrario que yo no calificaría de surrealista. Probablemente ahí esté lo menos interesante para mí de *En busca de una pausa* y de la poética ya asentada de Abril, a la que este libro –y así hay que reconocerlo,

aplaudiéndolo— ha tratado de ajustarse. Marcando diferencias con otros tipos de poeta, el autor escribe al comienzo del conjunto: «ni exploradores de metáforas, / ni monederos falsos de emociones». Bien pudiera ser, pero como lector y crítico prejuicioso considero que los poemas de *En busca de una pausa* que canalizan las emociones mediante modos más cercanos a los otro-sentimentales y de la experiencia dejan atrás, con ventaja, a los que acaban invadiendo la realidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, Juan Carlos (ed.), *Deshabitados*, Granada, Diputación, colección Maillot Amarillo, 2008.
- (ed.), *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI*, Ciudad de México-Monterrey, La Otra Libros-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- , «Hacia otra caracterización de la poesía española actual», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, 2013, pp. 35-48.
- , *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española*, Madrid, Bartleby, colección Miradas, 2014.
- , *En busca de una pausa*, Valencia, Pre-Textos, colección La Cruz del Sur, 2018.
- Althusser, Louis, *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- , «La coupure», *Solitude de Machiavel et autres textes*, Édition préparée et présentée par Yves Sintomer, Paris, PUF, 1998, pp. 164-172.
- Andújar Almansa, José (ed.), *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*, Valencia, Pre-Textos, colección La Cruz del Sur, 2018.
- Balibar, Étienne, «Le concept de “coupure épistémologique” de Gaston Bachelard à Louis Althusser», *Écrits pour Althusser*, Paris, La Découverte, 1991, pp. 9-57.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza, 1990.
- Castellet, José María (ed.), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- García, Miguel Ángel, «Gramáticas de la creación en la joven poesía española», en Juan Carlos Abril (coord.), *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El Genio Maligno, 2011, pp. 67-127.
- Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de J. D. García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Iravedra, Araceli (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.
- (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, 2016.
- Lanz, Juan José, «La otra sentimentalidad en su contexto, muchos años después», *Studia Iberica et Americana*, 4 (2018), pp. 127-164.
- Nancy, Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Burdeos, William Blake & Co, 2004.
- Rodríguez, Josep M. (ed.), *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990.
- , *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994.

- , *Dichos y escritos. Sobre La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética*, Madrid, Hiperión, 1999.
- , *Para una lectura de Heidegger (Algunas claves de la escritura actual)*, Granada, EUG, 2011.
- , *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Madrid, Akal, 2013.
- , *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*, Madrid, Marcial Pons, 2015.
- Steiner, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 2002.
- Trotsky, Leon, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1973.
- Villena, Luis Antonio de (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.
- (ed.), *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor, 1992.
- (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- (ed.), *La lógica de Orfeo (Antología)*, Madrid, Visor, 2003.
- (ed.), *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid, Visor, 2010.