

Tu voz en muchas voces
Escritos en homenaje a Jon Juaristi

Iván Igartua
Jesús Antonio Cid
(eds.)



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Tu voz en muchas voces : escritos en homenaje a Jon Juaristi / Iván Igartua, Jesús Antonio Cid (eds.). – [Leioa]: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, D.L. 2022. – 837 p. : il. ; 24 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

D.L.: BI 01491-2022. — ISBN: 978-84-1319-473-8.

1. Juaristi, Jon, 1951-. 2. Literatura. 3. País Vasco – Historia – Siglo XX. I. Igartua, Iván, editor. II. Cid, Jesús Antonio, editor. III. Juaristi, Jon, homenajeado.

860Juaristi, Jon 1.06

860.09



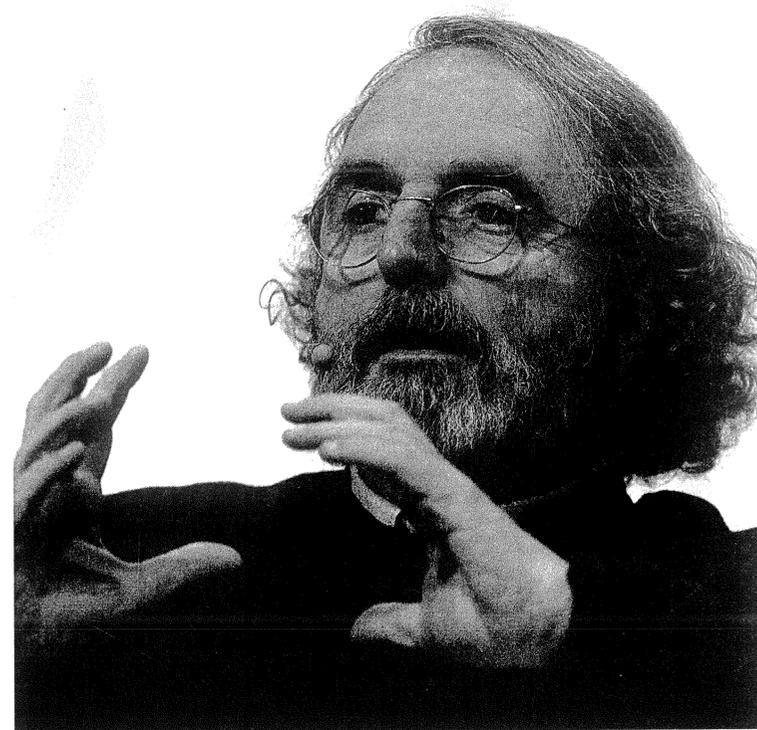
FUNDACIÓN
RAMÓN ARECES

Este volumen se publica gracias en parte a una generosa aportación de la Fundación Ramón Areces

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-1319-473-8

Depósito legal/Lege gordailua: LG BI 01491-2022



Prosa en verso: la poética mínima de Jon Juaristi

Sultana Wahnón
Universidad de Granada

Considerado con razón uno de los mejores y más representativos autores de la poesía de la experiencia, Jon Juaristi no ha dedicado demasiados textos a reflexionar sobre este concepto, ni siquiera en el momento de mayor auge de la corriente, años ochenta y noventa. Por otro lado, en ninguno de los reunidos en el volumen *Sermo humilis* (1999) llegó a declararse expresamente miembro o partidario de esa corriente, presentándose a sí mismo como *poeta de la experiencia*. Realizó, eso sí, algunas reflexiones sobre lo que él, particularmente, trataba de hacer cuando escribía —con plena conciencia de estar haciéndolo— sus propios y concretos «poemas de la experiencia». Esto es lo que encontramos, por ejemplo, en el artículo «El pacto realista» (1994a), que el autor escribió para un monográfico de *Ínsula* sobre la «última poesía española», y que, a juzgar por su arranque —una de sus muchas declaraciones de escepticismo en relación con el género de la poética—, debió de realizar por encargo. Tras dejar sentado por eso que no pretendía exponer una «poética» en sentido estricto y que desconfiaba de «las afirmaciones demasiado tajantes sobre la poesía», Juaristi expuso las razones personales por las que él solía escribir poemas en los que la «experiencia» (en el sentido de experiencia vivida) desempeñaba un papel central.

Escrito en primera persona del singular, a modo de relato autobiográfico, el texto apuntaba, sin decirlo expresamente, al carácter elegíaco que en su caso tenían los poemas dedicados a «reconstruir la experiencia». El autor explicó, en efecto, que el principal o «decisivo» motivo por el que los escribía era «la verificación melancólica de la caducidad de las cosas», es decir, el hecho contrastado de que ideales, rostros, cuerpos, todo lo que alguna vez había sido importante en su vida, se había ido difuminando «bajo la luz agria de la memoria» hasta quedar despojado del «brillo original» que tuvo en el momento de ser vivido como una «experiencia deslumbrante y devastadora». La reflexión guardaba un gran parecido con las poéticas románticas de la memoria (Wordsworth, Bécquer), pero iba seguida de un aserto sobre

la incapacidad del poema para *rescatar* el pasado, que era el que acababa situándola finalmente en el ámbito de la poética de la experiencia. En tácita concordancia con las tesis posrománticas de Eliot, Auden o Gil de Biedma, el texto alertaba por eso sobre la manera en la que debían leerse los poemas de la experiencia: no como reproducción fiel de las vivencias del poeta, sino como una simulación de «experiencias análogas» referidas a un «personaje de ficción» en el que el autor (él mismo en este caso) solo podía, como mucho, *reconocerse* «vagamente». Como contrapeso a esta pérdida —la de una auténtica poesía de la memoria, entendida a la manera del primer Romanticismo—, se daba, en cambio, la posibilidad, destacada asimismo por Juaristi, de construir el poema de manera que también los lectores pudieran reconocerse en él: «Reconstruir la experiencia —concluyó el autor en un pasaje de resonancias eliotianas— implica despersonalizarla. Lo que entonces fue mío pertenece ahora a todos y a ninguno, a un potencial lector que hará abstracción del envoltorio figurativo de la anécdota para extraer de ella lo que contenga de universal» (Juaristi 1994a: 104).¹

Las ideas defendidas en «El pacto realista» acreditan, por tanto, que el autor compartía el principio central de la *poética de la experiencia*, entendiendo por tal la derivada de las tesis de Robert Langbaum y Gil de Biedma, pero también y sobre todo de la tradición que las inspiró, a saber, la de la poesía inglesa moderna, con la que se había familiarizado desde muy pronto, ya en los años setenta, gracias a los fondos de literatura inglesa de la Biblioteca de la Cámara de Comercio de Bilbao (v. Juaristi 2006: 298). Dada la seriedad de estos planteamientos, pueden entenderse perfectamente las reservas y reticencias con las que acogió, en cambio, el nuevo y nada preciso significado que ese importante concepto teórico, el de poesía de la experiencia, estaba adquiriendo en el ámbito de la poesía española, donde se había empezado a confundir con la que solo era una de sus modalidades, la poesía «urbana». El documento más ilustrativo a este respecto, contenido asimismo en *Sermo humilis*, es el que lleva el título de «La poesía de los ochenta: entre la experiencia y el silencio», resultado de transcribir las intervenciones del autor en una mesa redonda del mismo nombre celebrada en 1992. En el debate que tuvo lugar allí, en el marco de un encuentro sobre la última poesía española, uno de los temas sobre los que más se le interrogó fue, por supuesto, el de la poesía de la experiencia. Y también aquí el autor optó por explicar lo que él entendía no por tal, sino por «poema de la experiencia». Avanzando las tesis que luego defendería en «El pacto realista», declaró que un poema de este tipo venía a ser una *ficción*, una «especie de pretexto para

¹ Estas consideraciones pueden asimismo ponerse en relación con las siguientes tesis de Auden: «Decir que el poema es una manifestación personal no quiere decir que sea un acto de autoexpresión. La experiencia que el poeta se empeña en encarnar en el poema corresponde a una realidad común a todos los hombres: solamente es suya en el sentido de que esa realidad ha sido percibida desde un punto de vista que nadie más puede tener» (Auden 1968: 414).

que el lector se reconozca ahí, de alguna forma» (Juaristi 1992: 71). Pero se mostró tempranamente crítico, en cambio, con la idea de que, para lograr ese reconocimiento, fuera imprescindible dar cabida en el poema a «objetos» propios de la vida cotidiana, alertando en especial contra la tendencia a plagiar los poemas de «símbolos urbanos» tales como los «semáforos», los «coches» o —en referencia concreta a la versión del género que se cultivaba en su ciudad natal— «las noches de Bilbao» (p. 82).² En esta misma línea, expresó también un lúcido desacuerdo con la idea de que los «temas» de la poesía fueran «infinitos» y de que, consecuentemente, todo fuera «poetizable». Tal como él lo veía, no era posible «hacer poesía» sobre cualquier tema u objeto de la vida cotidiana, pues —argumentó—, aun cuando ciertamente nada impedía hacerlo, el resultado sería una poesía tan «intrascendente» que no merecería «la pena siquiera ser escrita o ser hecha» (p. 76). Por último, el autor se opuso a la muy extendida confusión entre poesía de la experiencia y realismo (en sentido gnoseológico), al tiempo que dejaba traslucir el hartazgo que todo este asunto empezaba a provocarle: «La poesía de la experiencia —y dale con la poesía de la experiencia, pero en fin— no debe depender necesariamente, digamos, de las experiencias mostrencas vividas por cada poeta, y es que, además, no tendría demasiado interés, salvo que se haya tenido una vida muy interesante, ¿no?» (p. 79; cursiva nuestra).

Es muy significativo, por otra parte, que ninguno de los tres textos que Juaristi publicó en esos mismos años con el nombre de «poéticas» contuviera la menor alusión no ya a la poesía de la experiencia, sino ni tan siquiera a los poemas de la experiencia o, simplemente, a la «experiencia». Me estoy refiriendo en concreto a los textos titulados «Poética» (1988), «Poética definitivamente cansada» (1996) y «Poética» (1998), que redactó por encargo para tres importantes antologías del período: *La generación de los ochenta*, de José Luis García Martín (1988), *Los poetas tranquilos*, de Germán Yanke (1996) y la *Antología consultada* de José-Carlos Mainer (1998). Dada su ya comentada resistencia a las grandes declaraciones teóricas, el autor debió de escribir estas poéticas sin ningún entusiasmo, lo cual no fue óbice, lógicamente, para que tratara de informar a los lectores sobre su personal entendimiento de la poesía y sobre lo que trataba de hacer al escribirla. Por lo mismo, es llamativo, como digo, que la reflexión no girase aquí en torno al concepto de experiencia ni tampoco a ninguno de los que le eran afines: ficción, reconocimiento, realismo...³ En lugar de esto, manejó una serie de conceptos de producción propia que, quizás por eso mismo —o

² El autor volvió a insistir en esto en «El pacto realista», al ironizar sobre quienes no concebían «poema moderno alguno exento de menciones a las luces de gálbo o los pasos de cebra» (Juaristi 1994a: 106).

³ La única excepción se dio en la segunda de las poéticas, donde hizo algunas consideraciones sobre el «personaje» de sus poemas, si bien dentro de una reflexión que no versaba sobre la poética de la experiencia, sino sobre sus obligaciones morales para con él.

por la manera en la que el autor ha tendido siempre a restarles importancia—,⁴ no habrían recibido demasiada atención hasta ahora. Citados en el orden en que aparecieron en la primera de esas poéticas, se trataría de los siguientes: el de la poesía como «ameno desahogo» (o como «entretenimiento» o «juego»);⁵ el de «Maestro», entendiendo por tal la instancia imaginaria resultante de sumar a todos sus modelos literarios;⁶ y, por último, el del poema como «glosa» o «ilustración» de sus «ideas» ensayísticas (Juaristi 1988: 49).

Aunque los tres estarían interrelacionados, formando una suerte de sistema literario, en el presente trabajo solo podré ocuparme en detalle del último en orden de aparición, pero primero en importancia: el del poema como «glosa» o «ilustración» de ideas ensayísticas, o, como el autor acabó formulándolo más adelante, el de la poesía como «prosa en verso». La decisión podría parecer injustificada, habida cuenta de que esta tesis fue la única que quedó excluida de las siguientes dos poéticas, la de 1996 y 1998. Sin embargo, su ausencia de estos dos textos quedó compensada por su recurrente aparición en otros del mismo período, el primero de los cuales fue anterior incluso a la «Poética» de 1988. Me refiero al poema que abría su segundo poemario, *Suma de varia intención* (1987), con el nombre de «Poética bajo mínimos». Ninguno de los dos títulos debió de ser azaroso, pues, mientras que el del libro aludía a la diversidad de los poemas en él reunidos,⁷ el del poema de apertura apuntaba, en cambio, a aquello que todos compartían, i.e., a la poética mínima —o bajo mínimos— que Juaristi describió en estos ensayísticos y logrados versos:

Un buen poema debe contener
al menos una idea indemne.
No sombras, ni proyectos ni carcasas de ideas.
Alumbrar una idea no es tarea
encomendable al mero sentimiento. (Juaristi 2000: 53)

⁴ Me refiero a las muchas declaraciones en las que Juaristi ha hecho gala de ignorancia en cuestiones de poética. Pongo solo dos ejemplos: «La poesía es una válvula de escape sobre la que yo no he hecho la mínima reflexión teórica» (cit. en Ferrari 2004: 38); «Nunca he sabido explicar bien por qué escribo este tipo de poesía y no otra» (Juaristi 2006: 381).

⁵ Sobre este asunto, el texto más iluminador es «El lugar de la poesía» (Juaristi 1994b).

⁶ Se trataría de un concepto de estirpe otra vez audeniana, equivalente de lo que este poeta llamaba también «Censor» (v. Auden 1974: 44).

⁷ El libro reunía, en efecto, poemas muy diferentes entre sí en lo relativo al género, los temas, los registros, etc., con ejemplos de todas las modalidades poéticas que cultivaba por entonces y todavía ahora: poemas de la experiencia al estilo de Gil de Biedma, elegías propiamente dichas (sin ironía), poemas «cívicos» o de compromiso moral, etc. Un atinado comentario sobre esta «suma de varia intención», entendida como algo que concerniría no solo a este poemario, sino a toda la obra de Juaristi, puede verse en: García Martín 2012; e Iravedra 2016: 438-439.

Con posterioridad a este poema y a la «Poética» de 1982, el autor siguió defendiendo esta poética de la «idea» en dos de los textos que aquí ya se han comentado: «La poesía de los ochenta...» (1992) y «El pacto realista» (1994a). En el caso de este último, lo hizo, además, dentro de una reflexión que, como ya se ha visto, versaba sobre cuestiones relativas a los poemas de la experiencia (ficción, pacto realista, personaje, etc.), pese a lo cual fue cerrada con un párrafo alusivo a la poética bajo mínimos. Además, y en coherencia con la tesis que estaba defendiendo —la de la reversibilidad entre verso y prosa ensayística—, Juaristi optó aquí por reproducir literalmente (en prosa) lo que ya había dejado dicho en verso, si bien rubricándolo, como podría haber hecho caso de haber reescrito el poema, con una expresiva coda:

Un buen poema —escribí una vez en un poema con pretensiones de poética— debe contener al menos una idea indemne; no sombras, ni carcasas, ni proyectos de ideas. Ni menos ni más que una idea, añadiría. (Juaristi 1994a: 107)

En la mesa redonda de 1992 todo ocurrió, en cambio, de manera más natural y espontánea. Como el público insistía en interrogarle sobre cuáles eran a su juicio los «objetos» poetizables, el autor trató de desviar su atención hacia lo que él consideraba realmente imprescindible en un poema, que no eran los objetos, sino las «ideas»: «Lo que sí creo —les dijo por eso— es que es difícil hacer un poema *sin ideas*» (Juaristi 1992: 84; cursiva nuestra). Sin embargo, en esta ocasión no se limitó a repetir el contenido de «Poética bajo mínimos», sino que añadió algo más. Y el motivo fue, otra vez, el debate improvisado con el público. En discurso directamente dirigido a una de las participantes, el autor se mostró en desacuerdo con su hipótesis de que los poemas no tuvieran que «ajustarse a una cierta construcción lógica del discurso» y le opuso una renovada exposición de su propia y más personal poética, añadiéndole un elemento nuevo que destacó por eso en cursiva:

Si yo sostengo en estos momentos alguna poética, una *poética mínima* —dijo—, es una poética que se basa en la necesidad de, al menos, una idea para cada poema; al menos una idea, y una *idea expresada lógicamente*. (1992: 85; cursivas nuestras)

Al defender no solo una poética de la idea, sino además de la idea lógicamente expresada, el autor era muy consciente de estar enfrentándose a algunas de las convicciones más arraigadas en el pensamiento literario actual, heredero en esto de Mallarmé y de su conocido aserto según el cual la poesía no se hacía con ideas, sino con palabras. De ahí que, a efectos de demostrar la validez de sus propias tesis al respecto, apelara en el debate a la existencia de otra tradición, mucho más larga en el tiempo, en la que lo habitual fue defender y hacer justamente todo lo contrario. La tesis de una poesía com-

pletamente ajena a la lógica —explicó allí— se contradecía con lo que había sido «la historia, el devenir de la poesía occidental», tal como lo demostraba —añadió— la existencia del soneto, construido durante siglos a manera de «silogismo aristotélico clásico» (*ibid.*).⁸

La poética mínima que Juaristi estaba defendiendo en los años ochenta y noventa era, pues, inusualmente racional. Y el autor tenía plena conciencia de ello, como puede comprobarse atendiendo al pasaje de la «Poética» de 1988 en el que informó, con toda claridad y precisión, sobre cuáles eran sus más relevantes intenciones poéticas:

Pretendo hacer una obra —escribió aquí— lo más impersonal e *intelectualista* posible. Vivo, en fin, en un país que adora las emociones fuertes, y así nos va. Me gustaría que mis poemas fuesen solo ilustraciones o glosas de las ideas que he expuesto en mis libros y artículos de crítica y pensamiento, *pero reconozco que en ocasiones aparecen en aquellos algunas intuiciones que no recojo en mis ensayos.* (Juaristi 1988: 49; cursivas nuestras)

Como ya señalé antes, este texto, escrito por encargo para la antología de García Martín, no hacía alusión alguna ni al concepto de experiencia, ni a ningún otro de los relacionados con la poética de la experiencia. En lugar de eso y según acaba de verse, el autor reiteró otra vez su poética mínima, la de la *idea*, que esta vez, además, vinculó expresamente a una concepción *intelectualista* —o, por lo menos, «lo más intelectualista posible»— de la poesía. Si la calificó así, fue porque, tal como explicó a continuación, el ideal al que aspiraba era el de escribir poemas que «fuesen *solo* ilustraciones o glosas» de sus ideas ensayísticas y en los que la *intuición* no desempeñase un papel demasiado importante —aunque acabara «reconociendo», como a regañadientes, que alguno sí que jugaba. El problema que Juaristi se estaba planteando aquí era, pues, de índole netamente epistemológica, y esto explica que lo formulase en términos de estética moderna, no de poética clásica ni tampoco ilustrada. Así continuó haciéndolo, además, en el siguiente pasaje del texto, destinado a justificar filosóficamente su recién expresado desdén por lo intuitivo:

La intuición, por sí sola —escribió a continuación del párrafo antes transcrito—, es insuficiente. En realidad, constituye una forma inferior de pensamiento. Sospecho que intuimos de modo no muy diferente al de las moscas, y que la inteligencia sensible, la auténtica inteligencia sensible, debe combinar la intuición con el razonamiento y con el rigor técnico. (1988: 49-50)

⁸ En relación con la estructura silogística de los sonetos del propio Juaristi, véase: Olay Valdés 2018: 14-15.

Juaristi estaba aquí manejando el polisémico concepto de intuición en uno de sus más precisos y literales significados: el de percepción sensible sin intervención del razonamiento. Lo entendía, pues, como sinónimo de lo que la Estética del siglo XVIII llamaba «conocimiento sensible» y, por tanto y en perfecta correspondencia con esa misma Estética, como «una forma inferior de pensamiento».⁹ No debe creerse, sin embargo, que al sostener esto estuviera tratando asimismo de asentar a la conocida tesis de Baumgarten según la cual el conocimiento poético (supuestamente sensible) era inferior al más racional de la filosofía y la ciencia (cfr. Baumgarten 1735: § CXV). Tal como el texto demuestra, su punto de vista sobre este particular era completamente opuesto al del filósofo racionalista. En lugar de definir la poesía como un producto del conocimiento sensible (intuitivo), el autor estaba negando precisamente que pudiera o debiera ser eso —lo que habría equiparado al poeta con «las moscas». En la diatriba que a este respecto mantuvo la filosofía moderna del arte, Juaristi se puso, pues, del lado de la *Crítica del juicio*, que fue donde Kant dejó definitivamente establecido el «juego» de las facultades que intervenían en la creación poética: el conocimiento sensible (con sus *intuiciones*),¹⁰ pero también el entendimiento (con sus conceptos o *ideas de la razón*), sin olvidar el «arte», en el sentido de conocimiento técnico, sólidamente apoyado en la tradición literaria (v. Kant 1790: § 49). En perfecta consonancia con estas tesis, la «Poética» de 1988 rechazaba la identidad que Baumgarten había establecido entre poesía y sensibilidad y le oponía el concepto de «*inteligencia sensible*», resultado —explicó el autor— de «combinar la intuición con el razonamiento y el rigor técnico».¹¹

En el específico contexto en que estaba haciendo esta propuesta, Juaristi debió de pensar, no obstante, que su reivindicación del papel del razonamiento en la actividad poética requería de algo más de énfasis que en tiempos de Kant. Así se infiere, al menos, de los pasajes que acaban de citarse, donde la balanza parecía inclinarse del lado del razonamiento y el rigor técnico, en detrimento de la intuición. Y de ahí que describiera su proyecto, con afán de precisión, como «*intelectualista*» —algo que no podría decirse, en

⁹ Recuérdese, en efecto, que Baumgarten seguía distinguiendo, como ya lo hizo Leibniz, entre la «*facultad cognoscitiva inferior*» (el conocimiento sensible) y la «*facultad cognoscitiva superior*» (la lógica o entendimiento racional) (v. Baumgarten 1735: § CXV).

¹⁰ Como se vio antes, los versos de Juaristi decían exactamente esto: «Alumbrar una idea no es tarea / encomendable al *mero* sentimiento» (cursiva nuestra). El poema no negaba, pues, la participación de la sensibilidad en la poesía; solo sugería lo mismo que la «Poética» que estamos comentando, es decir, que no era suficiente.

¹¹ Aunque no citó a Kant en este texto, sí lo hizo en repetidas ocasiones para referirse precisamente a su «*poética implícita*», que, «*calcada del imperativo categórico*», decía así: «Escribe como si tu estilo representase la norma clásica de tu época y no te molestes mucho en explicarlo» (Juaristi 2006: 380). Con esta humorada, el poeta podía estar quizás sugiriendo su deuda con el filósofo, además de haciendo tácitamente suya otra conocida tesis de la *Crítica del juicio*: la de la pretensión de universalidad del juicio estético (v. Kant 1790: §§ 18-22).

cambio, de la poética diseñada por Kant en la *Crítica del juicio*. Para entender esta opción estética, hay que verla como una respuesta polémica de su parte a otra ruptura del equilibrio kantiano mucho más extendida en la poesía contemporánea: la que, desde el Romanticismo, había venido poniendo el acento en lo intuitivo en perjuicio de lo intelectual, provocando así un auge de las poéticas que Juaristi solía englobar bajo el calificativo de «irracionalistas». A juzgar por lo sostenido en sus diferentes textos teóricos, las tradiciones modernas que más le disgustaban en este sentido eran tres: el Romanticismo de los «visionarios» (1988: 49), cierto Simbolismo, el de la «pura musicalidad» (1992: 72); y la Vanguardia en general, si bien con especial mención al Surrealismo (1992: 72), los hermetismos esotéricos (2006: 290) y los «experimentalismos desaforados» (1992: 77). Por contraste con ellas, el autor se presentaba a sí mismo tratando de escribir una poesía apoyada en «el valor del control lingüístico y del rigor en la selección del léxico, en la organización del discurso poético, etc.» (1992: 69).¹²

En *Cambio de destino* Juaristi llamó la atención sobre un concreto episodio de su formación literaria en el que cabría, quizás, localizar el germen o la explicación de su tenaz compromiso con las poéticas de corte racional o intelectualista. Al evocar su etapa de bachiller en el colegio de Gaztelueta, resaltó lo importante que para él y para sus compañeros de aula habían sido las clases de literatura de Agustín Arquer, quien, amén de revelarles «la condición de artefacto del texto literario» y de insistir en el «análisis» del texto como «construcción verbal», los familiarizó con la «poesía seca, intelectual, difícil» de Pedro Salinas y Jorge Guillén, evitando así que acabaran convertidos en «una fratría de poetas inspirados» (Juaristi 2006: 193).¹³ A ello habría que añadir su posterior admiración por la poesía inglesa moderna, a la que, como ya se ha dicho aquí, tuvo acceso gracias a los fondos de la Biblioteca de la Cámara de Comercio de Bilbao. Según él mismo ha relatado varias veces —la última en sus memorias—, fue allí y en los años setenta donde se familiarizó con «la poesía del modernismo en lengua inglesa», entendiendo por tal no solo «la tríada Yeats, Pound y Eliot», sino también la obra de poetas más recientes como Spender, Larkin, Betjeman, Amis y, sobre todo, Auden (2006: 298), todos ellos cultivadores de una poesía que, aunque tan moderna

¹² En declaraciones realizadas más recientemente, en octubre de 2017, Jon Juaristi se mostró muy crítico también con otras modalidades más recientes del irracionalismo y la corrupción del lenguaje. Habló en concreto de una poesía que no era «demasiado exigente ni rigurosa, ni con la lengua ni con los conceptos» y en la que los escritores se limitaban a entregar «sus propias confusiones y locuras», lo que en esta ocasión atribuyó a la actual tendencia a abrir demasiado el concepto mismo de literatura. Su propuesta volvió a ser «una poesía que se entienda, de acuerdo con las reglas de la gramática, con ideas y contenido» (en Casado 2017).

¹³ Se trataría del mismo episodio evocado en el poema «Comentario de texto», del libro *Tiempo desapacible* (1996), que el autor dedicó precisamente a Agustín Arquer (Juaristi 2000: 176-177).

o modernista como la francesa, contaba con sus propias peculiaridades, entre ellas la de no haber rendido culto a la pura forma o pura musicalidad,¹⁴ manteniéndose por eso más cerca de la tradición a la que Langbaum (1957) dio el nombre de poesía de la experiencia, i.e., la representada por el período romántico y posromántico de la poesía en lengua inglesa.

A esta formación, que lo inmunizó contra toda clase de platonismos estéticos y contra las variantes extremas del modernismo y la vanguardia, habría que sumar los efectos del contexto inmediato en el que el poeta empezó a escribir y publicar, que no fue otro que el de la poesía vasca de la Transición. De este otro momento de su trayectoria hay también alguna información en *Cambio de destino*, aunque la más importante, teóricamente hablando, es la contenida en otro de los ensayos más conocidos del autor, el titulado *Literatura vasca* (1987).¹⁵ Este excelente trabajo de historia y crítica literaria incluía un apartado sobre «La literatura de la Transición (1975-1980)», que en su mayor parte versaba sobre la figura y obra de Bernardo Atxaga. Por lo mismo, uno de los temas abordados fue el de la revista que este autor fundó en los setenta con el nombre en eusquera de *Pott* (Fracaso). Aunque Juaristi no lo mencionó aquí, se daba la circunstancia de que él mismo había sido uno de los cinco miembros del equipo de redacción de esa revista, por lo que el apartado en cuestión trataba también sobre los comienzos de su propia trayectoria poética. De ahí el interés de las afirmaciones que el autor hizo en general sobre los integrantes del «grupo Pott». Y lo primero que dijo a este respecto, apoyándose además en la opinión expresada por uno de ellos, fue que, en realidad, no habían tenido «mucho en común» (Juaristi 1987: 131). Según siguió explicando, lo que los había aglutinado a todos en la segunda mitad de los setenta había sido únicamente el «rechazo compartido hacia la literatura “militante”» y la consecuente «defensa de la necesidad y autonomía de la literatura» (*ibid.*).¹⁶ Pero, fuera de esto, todo lo demás habían sido

¹⁴ Como ejemplo, cabe citar la tenaz resistencia de Auden a la idea de que la poesía fuera «puramente sonido» y, por ende, también a la idea de que fuera totalmente «intraducible» (v. Auden 1974: 54-55).

¹⁵ Por literatura vasca entendía el autor aquí literatura en eusquera, lo que explica que en algún momento rechazara para sí la etiqueta de «poeta vasco» (v. Juaristi 1992: 75), algo que solo trató de ser sin llegar a serlo del todo (escribió solo algunas composiciones sueltas) en la primera fase de su trayectoria poética, la de los años setenta (Juaristi 2006: 228).

¹⁶ Con leves matizaciones, estos principios siguieron formando parte del posterior ideario del autor: en especial, el del rechazo de la literatura «militante». Sin perjuicio de su justificada reputación como renovador de la poesía civil o comprometida (v. Cano Ballesta 2007: 97), sus poemas de tema político y moralmente comprometidos habrían sido escritos, en efecto, con absoluta autonomía respecto de instancias externas a la poesía (partidos, causas progresistas, capillas poéticas, etc.), residiendo en eso su genuino carácter de literatura *disidente*, más que propiamente «comprometida», en el sentido que este término tuvo en la poesía de posguerra. Otra diferencia con este tipo de poesía reside en que Juaristi no la cultiva con finalidades didácticas ni de transformación de la sociedad, sino, como en cualquier otro caso —y dado el «no lugar» de la poesía actual—, a modo de «ameno desahogo».

diferencias: al «bagaje ideológico» del colectivo, que calificó de «confuso», le correspondió —son palabras otra vez de Juaristi— una «mezcolanza» de «concepciones de la literatura muy distintas y, se mire por donde se mire, incompatibles entre sí» (p. 132).

Para ilustrar sobre esta mezcolanza, el autor habló en primer lugar de la preocupación de Atxaga «por los lenguajes patológicos, por lo inconsciente, lo irracional, etc.», así como de su «compulsiva necesidad de transgresión de las normas lingüísticas, literarias y sociales»; y luego pasó a describir los gustos muy contrarios de «los bilbaínos del grupo», quienes, a diferencia del autor de *Etiopía*, «se inclinaban por un *tradicionalismo* de raíz eliotiana» (p. 133; cursiva nuestra). Dado que uno de esos bilbaínos había sido precisamente Juaristi, debe entenderse que la incompatibilidad más importante dentro de La Banda Pott —visto ya con perspectiva histórica— fue la que se dio entre él y el propio Atxaga. El indicio más revelador a este respecto no se encuentra, sin embargo, en *Literatura vasca*, sino en un poema que vio la luz el mismo año que este ensayo y del que aquí ya se ha hablado: el importante «Poética bajo mínimos», que, añadido ahora, iba dedicado precisamente a Bernardo Atxaga. El sentido de esta dedicatoria estaba alojado en el interior del poema, donde el autor (o, si se prefiere, la voz poética) mantenía un fingido debate con alguien (presumiblemente, Atxaga) para rebatirle la tesis de que «todo poema» naciera de «un arrebato» y contraponerle su propia y más unanimiana poética de la idea. Cito ahora las dos primeras estrofas del poema, que, como puede verse, contenían la tesis y la antítesis de una poética irracionalista al estilo de la que Juaristi atribuía a Atxaga:

Todo poema nace de un arrebato, dices.¹⁷
Pero un poema que solo de un arrebato nazca
será siempre un mal poema. Como este.

Un buen poema debe contener
al menos una idea indemne.
No sombras, ni proyectos ni carcasas de ideas.
Alumbrar una idea no es tarea
encomendable al mero sentimiento. (Juaristi 2000: 53)

La construcción dialógica del poema sugiere —si es que no prueba— que Juaristi formuló su poética mínima por oposición a la irracionalista de Atxaga, cuyas ideas sobre poesía, perfectamente reconocibles en el primer verso, justificaban la dedicatoria. Es muy posible, incluso, que el texto reconstruyese (ficcionalmente) la que debió de ser una escena muy repetida

¹⁷ No he podido verificar que Atxaga utilizara alguna vez, por escrito, el concepto de «arrebato», pero sobre el carácter neovanguardista de su poética y sobre su expresa reivindicación del inconsciente como «fuerza liberadora» puede verse, entre otros, el trabajo de Juan José Lanz (2019).

durante el período que los dos escritores compartieron dentro de La Banda Pott: la de una discusión sobre cuestiones de poética.¹⁸ Más allá por tanto de su contenido ensayístico y metapoético, «Poética bajo mínimos» era un perfecto ejemplo de lo que el autor entendía por un poema de la experiencia, i.e., la simulación de una «experiencia análoga» a otra vivida en el pasado, que el poema no podía rescatar, pero sí al menos reconstruir de manera que tanto autor como lectores pudieran reconocerse vagamente en ella —tal como en este caso debió de ocurrirle sobre todo al propio Atxaga, quien seguramente entendió que él, o alguien muy parecido a él, era el fingido interlocutor de este poema.

Como ya avancé antes, la poética mínima de Juaristi quedó extrañamente excluida de las otras dos poéticas que publicó ya en los años noventa. No volvió a aparecer, por tanto, ni en la «Poética definitivamente cansada» de 1996, la más escéptica de las tres; ni tampoco en la «Poética» de 1998, donde sí siguió desarrollando, en cambio, los otros dos grandes componentes de su sistema: los conceptos de «Maestro» y de «entretenimiento». Su desaparición pudo deberse simplemente al lógico deseo de no repetirse, aunque no cabe descartar que tuviera algo que ver con las «dudas» que, según el relato contenido en sus memorias, le acabaron generando en los noventa el «trato frecuente con poetas» y el exceso de conversaciones sobre poesía, en especial —según se infiere del mismo relato— las mantenidas con los poetas de la experiencia, o como él mismo lo formuló, con «lo más granado (y granadino) de la *poesía de la experiencia*» (Juaristi 2006: 380-382).¹⁹ En cualquier caso, no parece casual que el autor decidiera recuperar su vieja poética, dándole una nueva vida y formulación, justo en el momento en el que tomó distancia de la sociedad literaria y abrió así la segunda gran etapa de su producción literaria. El acontecimiento debe datarse en 2002, fecha de publicación del poemario significativamente titulado *Prosas en verso*, cuyo prólogo, dirigido a sí mismo (en representación simbólica de su nueva soledad), arrancaba con unas palabras que, aunque todavía dejaban ver algo del desánimo referido, tenían mucho también de renovada apología de la que «siempre» había sido su poética mínima:

Los que aquí reúnes son poemas escritos después del naufragio de tu poesía. Pecios. Siempre te atuviste a aquella idea de Auden: la buena poe-

¹⁸ Años más tarde, en *Cambio de destino*, el autor siguió dando cuenta de las diferencias que lo separaban de Atxaga. Tras reconocer que no era «mal poeta», en el sentido de que dominaba «la técnica» y de que tenía «muchísimas lecturas a sus espaldas», Juaristi le recriminó su abuso del «pastiche» y siguió insistiendo en que carecía de una «visión del mundo», fórmula que substituyó aquí a la de «idea indemne» del poema de 1987 (Juaristi 2006: 292-293).

¹⁹ La expresión aludía, claro está, al grupo de poetas aglutinados en torno a la *otra sensibilidad*, que a mediados de los noventa era ya la modalidad más conocida de la poesía de la experiencia.

sía es buena prosa. Pero, ahora que la poesía ha desaparecido de tu vida (pues no te alcanza qué poesía le puede quedar a la estórida cincuentena, edad gris como una rata), solo escribes prosa disfrazada de poesía, prosas en verso. (Juaristi 2002: 9)

Por otra parte, el poema de contenido metapoético que abría el libro, «Idea de la prosa», contenía, tal como su propio título indicaba, una reiteración del mismo principio ya expuesto en el prólogo: el de la poesía como prosa en verso. El autor realizó aquí por eso una nueva a la vez que vieja declaración de intenciones, en la que dijo exactamente esto: «cultivaré la honrada prosa / que sin espinas se ofrecía: / prosa del mundo, tan prosaica, / tan gris, tan átona, tan laica, / flor del mal de la burguesía» (2002: 14).²⁰ Los versos iban precedidos, por otra parte, de una suerte de despedida de la «vida sin experiencia», que en el poema se identificaba con la «juventud en poesía» (13). Sin embargo, las alusiones a la «Vanidad, / musa terrible de una edad / de infatuación y tontería» y a la «diosa blanca que vas, de amor, / tumbando a los poetas por los bares» parecían aludir no tanto a la juventud en sentido cronológico, cuanto a un concepto juvenil de la poesía, en el que parece posible reconocer el de la mal llamada poesía de la experiencia (en el sentido de la misma que había acabado finalmente imponiéndose). Debe entenderse, pues, que la despedida lo era solo de un concreto entendimiento de la poesía de la experiencia,²¹ sin que conllevara una paralela renuncia a los poemas de la experiencia en el sentido en que Juaristi los había entendido siempre, i.e., el de Eliot-Auden-Gil de Biedma. De hecho, no otra cosa era el propio «Idea de la prosa», donde la verificación melancólica de la caducidad de lo vivido (aquí, el feliz período compartido con los poetas de la otra sentimentalidad) se traducía una vez más en un poema elegíaco,²² pero despojado de excesos emocionales por la intervención de la ironía y elaborado, por consiguiente, de acuerdo con los principios impersonales e intelectualistas de la poética de la experiencia. Como en tantos otros lugares de su obra, la composición de esta especie concreta de poemas, los de la experiencia al estilo de Gil de Biedma, no era, pues, incompatible, sino todo lo contrario, con la fidelidad al principio central de su poética: el de alumbrar una idea (o varias) sirviéndose no solo del sentimiento, sino también y sobre todo del razonamiento y el arte.

²⁰ Para Ferrari (2004: 121, n. 77), estos versos contenían «una despedida de la poesía». Pero, a mi juicio, solo se trataba, como el prólogo explicaba perfectamente, de una reafirmación o regreso a su más propia y personal poética: la de la poesía-prosa o poesía de ideas.

²¹ En su siguiente libro, *Viento sobre las lóbregas colinas*, el autor escribió otro poema de despedida, el magistral «Adiós muchachos», pero lo hizo ya en otras circunstancias y esgrimiendo por eso razones no exclusivamente poéticas (Juaristi 2008: 29-32).

²² La dimensión elegíaca de la poesía de Juaristi puede percibirse con toda claridad en su más reciente antología, la titulada *Cantar del destierro* (Juaristi 2021). Véase también, a este respecto, el prólogo de Olay Valdés (2021).

Bibliografía

- Auden, W. H. 1968. «Las palabras y la palabra». In *El arte de leer* (2013, 398-431).
- Auden, W. H. 1974. «Escribir». In *El arte de leer* (2013: 39-60).
- Auden, W. H. 2013. *El arte de leer. Ensayos literarios*. Barcelona: Penguin Random House.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1735. «Reflexiones filosóficas en torno al poema». In A. G. Baumgarten et al., *Belleza y verdad. Sobre la Estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial, 1999, 23-78.
- Cano Ballesta, Juan. 2007. *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*. Granada: Atrio.
- Casado, Cristina. 2017. «El escritor vasco Jon Juaristi ha retomado este viernes las veladas literarias "Tardes de autor" en la Casa Panero». *Astorga Digital. Diario de Astorga*. 7 de octubre.
- Ferrari, Marta B. 2004. *Jon Juaristi o la inocencia fingida (estudio preliminar y antología poética)*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- García Martín, José Luis. 2012. «Jon Juaristi: suma de varia intención». *Crisis de papel*. 15 de marzo.
- Iravedra, Araceli. 2016. *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.
- Juaristi, Jon. 1987. *Literatura vasca*. Madrid: Taurus.
- Juaristi, Jon. 1988. «Poética». In *Sermo humilis* (1999: 49-50).
- Juaristi, Jon. 1992. «La poesía de los ochenta: entre la experiencia y el silencio». In *Sermo humilis* (1999: 67-86).
- Juaristi, Jon. 1994a. «El pacto realista». In *Sermo humilis* (1999: 103-107).
- Juaristi, Jon. 1994b. «El lugar de la poesía». In *Sermo humilis* (1999: 109-111).
- Juaristi, Jon. 1996. «Poética definitivamente cansada». In *Sermo humilis* (1999: 113).
- Juaristi, Jon. 1998. «Poética». In *Sermo humilis* (1999: 121-122).
- Juaristi, Jon. 1999. *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Juaristi, Jon. 2000. *Poesía reunida (1985-1999)*. Madrid: Visor.
- Juaristi, Jon. 2002. *Prosas (en verso)*. Madrid: Hiperión.
- Juaristi, Jon. 2006. *Cambio de destino*. Barcelona: Seix Barral.
- Juaristi, Jon. 2008. *Viento sobre las lóbregas colinas*. Madrid: Visor.
- Juaristi, Jon. 2021. *Cantar del destierro (Antología 1969-2019)*. Sevilla: Renacimiento.
- Kant, Immanuel. 1790. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Langbaum, Robert. 1957. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares, 1996.
- Lanz, Juan José. 2019. «"Vagones llenos de silencio". Poemas & híbridos y la poesía de Bernardo Atxaga. Hibridismo cultural, identidad y discurso». *Rassegna Iberistica XLII*, 111: 141-175.
- Olay Valdés, Rodrigo. 2018. «"No cantará mejor la voz del agua". Los sonetos de Jon Juaristi». In Jon Juaristi, *Sonetos de la patria oscura*. Sevilla: Renacimiento, 7-47.
- Olay Valdés, Rodrigo. 2021. «Cantar del destierro. La poesía de Jon Juaristi». In Jon Juaristi, *Cantar del destierro (Antología 1969-2019)*. Sevilla: Renacimiento, 7-52.

