

## Poéticas explícitas en la poesía española última

par Rocío Badía Fumaz  
Universidad Complutense de Madrid

### Método es rodeo

Todo género literario tiene su propio código. Toda obra literaria genera asimismo una serie de preguntas cuya respuesta debe de igual modo contener, de forma que, construyéndose, construya sus propios límites teóricos. ¿Qué lleva entonces a un poeta a estudiar esos límites fuera del discurso que le es propio? La necesidad de indagación, por un lado, y la de explicación por otro, forman un doble movimiento —hacia dentro uno, hacia fuera el otro— que aparece intermitentemente en cualquier tradición literaria. Ejemplos significativos en lengua española son los *Comentarios* de Juan de la Cruz a sus propios poemas o las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso. El yo poético es requerido a explicar, historiar, clarificar, en definitiva a dar luz sobre lo que por definición es oscuro en su ambigüedad germinal: el género lírico. No suele importar si el texto en cuestión es propio o si la reflexión se enlaza sobre poemas ajenos. El pensamiento sobre la poesía parte de quien mejor lo conoce. Como afirmaba José Hierro, en la literatura ocurre como con las mujeres: los mejores críticos son los poetas, igual que el mujeriego es quien más sabe de aquellas.

El poeta, este pensador privilegiado sobre su propia materia, dista de ser científico. Pero, ¿acaso lo necesita? La distancia que separa al teórico ortodoxo del poeta que reflexiona, pese a que ambos comparten el objeto de estudio, es grande pero necesariamente enriquecedora. Poco margen tiene el teórico para plantear desde un método particular cuestiones que van desde la relación entre ética y estética —hoy por hoy radicalmente desechada de cualquier manual— hasta el papel que debe tener el poeta en la sociedad. La indagación en estas materias se admite si viene mediatizada como opinión, si acaso llega a formularse, pero no puede —¿acaso deba?— alcanzar el estatus de hipótesis científica. Por ello el ensayo se presenta como el género idóneo donde el poeta, como pensador idóneo de su propia materia, puede encauzar sus propuestas con mayor libertad.

Pese a su complejidad estamos ante cuestiones de urgencia indudable, siempre presentes alrededor de la escritura poética y que, a menudo, se dirimen sólo en el propio campo de la creación literaria. Con justeza, este es su territorio privilegiado, pero sucede que a veces, superando la resistencia a la teoría también frecuente hoy, el propio poeta necesita otro espacio genérico con mayor libertad que le permita ahondar ya no poéticamente sino discursivamente<sup>1</sup>. Surge así un ensayo —literario o no, aunque casi siempre y, dadas las circunstancias, lo sea— sobre poesía, con la peculiaridad de que el autor es un sujeto privilegiado que se aviene a mostrar el intrincado mundo que queda entre la práctica y la teoría “en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos”<sup>2</sup>.

Como todo texto ensayístico, estas obras comparten una serie de características que permiten reconocerlas como género: se habla desde la subjetividad del autor (algo que en los textos científicos se elimina), está destinado a la crítica o la presentación de ideas, y se aleja del dogma para acercarse a la aproximación. Lejano al método científico, no tiene que

---

<sup>1</sup> Sería de gran interés trazar una historia paralela de la reflexión ensayística de los poetas sobre el hecho creador de forma paralela a la explosión de textos metapoéticos publicados en las últimas décadas. Creemos que la relación no es casual.

<sup>2</sup> Pedro AULLÓN DE HARO, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros” en Vicente CERVERA *et al.* (ed.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 17.

demostrar regularidades ni juntar pruebas, como tampoco predecir resultados similares en contextos diversos. El ensayista muestra su experiencia, explica su visión de las cosas al margen de la necesidad, acercándose más bien a la probabilidad, sabiendo honestamente que lo defendido no es una necesidad universal fuera de su personal contexto. De este modo, el tipo de pruebas que aporta están teñidas por su subjetividad. Elena Arenas Cruz<sup>3</sup> señala cuatro tipos de pruebas sobre las que se sustenta la argumentación ensayística: 1) la experiencia personal del autor, 2) las narraciones de otros, 3) su propio discurso subjetivo creado a partir de sus valoraciones e interpretaciones, y 4) los argumentos retóricos, contruidos sobre las nociones de lo bueno y lo preferible.

Estos apuntes funcionan sobre cualquier tipo de género ensayístico, sea cual sea el objeto de la reflexión. Sin embargo, el primer y el último conjunto de pruebas separan en nuestro caso de forma radical un texto ensayístico sobre poesía de un texto científico de teoría de la literatura. Si la experiencia personal divide ambos tipos de textos en función de su emisor, el tipo de pruebas que se aportan separa dos planteamientos epistemológicos diferentes. La renuncia a un método es en realidad la asunción de la afirmación benjaminiana “método es rodeo”. La conciencia de su propia falibilidad, la construcción del pensamiento en el momento mismo de la composición y, casi sobre todo ello, la inextricable combinación de forma y contenido hacen del ensayo un género literario más, cualidad que aparece muy potenciada cuando el autor es, por añadidura, poeta. Lo cierto es que este hecho condiciona la génesis y la forma de los ensayos, que, además de presentar una estilización formal muy pronunciada, introducen reflexiones, ausentes de otro modo, sobre la propia labor creadora. Es cierto que abundan también los estudiosos que se han acercado a este problema, con mayor o menor fortuna, de la mano de otros poetas a los que tienen por interlocutores, pero la mediación nos parece que introduce una subjetividad de más que se encarga de reordenar y por tanto dar un sentido al material que recibe. Quede por ello su estudio para otra ocasión.

El presente trabajo se va a centrar en describir cómo se modula la reflexión sobre la creación poética en aquellos autores que cumplidamente han demostrado una labor poética, cerrando nuestro marco cronológico a las dos últimas décadas. Lo vamos a hacer fundamentalmente desde dos puntos de vista: la forma que tienen estos ensayos y los núcleos temáticos sobre los que se vuelve una y otra vez, conscientes de la contradicción inherente a un proceso que pretende convertir —o verter— lo poético en lo racional<sup>4</sup>.

### Aspectos formales

Los rasgos del discurso aparecen muy condicionados por su procedencia. La mayoría no son concebidos como ensayos, sino como breves textos ensayísticos que aparecen motivados por un origen muy definido. Pueden ser prólogos para obras de otros autores, introducciones a antologías poéticas, columnas de periódicos, críticas de circunstancias (muerte de un autor, premio literario a un autor, etc.). De este modo, son por lo general textos breves, enclavados en un motivo inicial desde el cual se da pie a una reflexión más amplia enfocada desde el yo y con una decidida fundamentación en la propia experiencia. Los tipos de textos ensayísticos sobre poesía escritos por poetas que encontramos con mayor frecuencia son: a) ensayo en sentido estricto, b) colección de reflexiones, generalmente bajo la forma del fragmento, c)

<sup>3</sup> Elena ARENAS CRUZ, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset”, en Vicente CERVERA *et al.* (ed.), *Op. cit.*, p. 44-45.

<sup>4</sup> Apunta Jenaro Talens: “No creo, por otra parte, que pueda explicarse —traducirse— una experiencia surgida de la confusión desde un discurso como el teórico construido sobre una (pretendida) base de racionalidad” (*Negociaciones. Para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002. p. 222). Proponemos por ello la idoneidad de los poetas y su discurso ensayístico particular para exponerlo.

introducciones a antologías propias o de otros poetas, d) poéticas que anteceden los propios versos en una antología, e) artículos periodísticos, en revistas especializadas o en monografías, f) conferencias transcritas, g) entrevistas, h) colección de ensayos breves sobre poetas, i) álbumes de lecturas.

Pocos son los que tienen como propósito definido un tema delimitado al que dan forma en un ensayo de cierta extensión (*¿Por qué no es útil la literatura?* de Luis García Montero, o *Poesía sin estatua* de Álvaro García, sobre la imbricación del poeta en su obra), abundando los conjuntos de ensayitos previos a la publicación de la obra que abordan tanto aspectos particulares como consideraciones generales sobre poética. Éstos son verdaderamente interesantes para ver libremente qué temas son los que surgen una y otra vez en diferentes autores de forma imperiosa. La aparente fragmentación de los planteamientos se disipa con su lectura, pero los propios autores suelen hacer referencia al valor teórico homogéneo del conjunto de textos, defendiéndolos incluso con carácter de Poética.

Desde el punto de vista de la forma el estilizamiento formal es la característica básica que no encontraremos en otro tipo de ensayos. Rasgos retóricos como una complicación de la sintaxis, saturación de figuras retóricas del contenido (analogías, metáforas, etc.), reflexión sobre el lenguaje por medio de recursos como la desmembración de palabras para hacer evidente su etimología (de-finir, contra-dicción, ex-poner, sobre-vivir, con-junción) o afirmaciones paradójicas resultan más útiles al objetivo del texto que un discurso racional lógicamente ordenado. El ejemplo más extremo es el de las reflexiones fragmentarias. Con fuertes conexiones con los géneros ensayísticos, en nuestra opinión el fragmento puede de igual modo ser considerado como un género poético-narrativo, ejemplo de la conjunción de tres polos genéricos en un mismo texto que vemos de forma evidente en los capítulos “Lo abierto” del libro *Ausencia y forma* de Juan Barja, “Recortes y extravíos” en *El cuerpo de los símbolos* de Antonio Gamoneda o en los *Tres tratados de armonía* de Antonio Colinas.

## Núcleos de contenido

### 1. El yo poético

Uno de los grandes tópicos heredados del estructuralismo como es la afirmación de la muerte del autor, decretada desde diferentes planteamientos por Derrida, Barthes y Foucault, ocupa un hueco considerable en la reflexión de los poetas de las décadas posteriores. Sin embargo, coincidimos con Pedro Ruiz Pérez<sup>5</sup> en que como resultado de la aplicación de los métodos de la deconstrucción y de la puesta en evidencia de las contradicciones y paradojas que encierra, en las últimas décadas numerosos estudios literarios se han orientado a recuperar la figura del autor<sup>6</sup>. La noción de autor, por tanto, no ha desaparecido, sino que su estudio ha sido reorientado. Es dentro de este reciente movimiento de recuperación de la figura del autor donde reaparece con fuerza y se desarrolla de forma privilegiada la reflexión del propio interesado, el poeta, que desde su manifestación ensayística reclama un lugar dentro del complejo sistema literario, incluso cuando lo hace para defender la efectiva desaparición del yo autorial en poesía.

<sup>5</sup> Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, p. 15.

<sup>6</sup> El propio autor cita como ejemplo varias obras entre las que se destacan las siguientes: Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*; Dominique Rabaté, Joëlle de Serment et Yves Vadé (eds.), *Le sujet lyrique en question*; Nicole Jacques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible?*; Cécile Hayez y Michel Lisse (eds.), *Apparitions de l’auteur*. Dentro de nuestro ámbito lingüístico destacamos la reciente publicación de José María Pozuelo Yvancos, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

Frente al exceso relativista que, según Antonio García Berrio<sup>7</sup>, deforma el significado literario, “deprimiendo en el mismo la ejemplaridad de la presencia y la experiencia útil del autor, genial —término necesario y feliz por más que postmodernamente nefando— en el caso de las obras de arte monumentales y eternas”, los autores vuelven la vista a sí mismos y a los grandes poetas que los han acompañado. Los hitos de la poesía occidental son los protagonistas de sus reflexiones; lo son sus obras pero también su persona, hacia la que vuelven sin despreciar el biografismo o incluso para apoyarse sobre él. Esta mirada se vuelve además hacia sí misma ya sea para compararse fecundamente con los primeros como para indagar en la propia e individual acción de escribir, aún en los planteamientos más radicalmente alienados al posmodernismo.

De las dos posiciones ante esta proclamada muerte del autor, la que se rebela lo hace reivindicándose a uno mismo como autor —mostrándose mediante la autorreflexión— es la que predomina. No hay ferocidad en la defensa, a menudo sólo perplejidad o desazón en la constatación del desacuerdo: “decretaron que si Dios había muerto, el yo había muerto también. De mí sé decir que me disgustaba profundamente ese frío, esa manta de gelidez e impersonalidad que todos trataban de volcar sobre la persona”<sup>8</sup>.

La desacralización del yo está muy marcada en los autores más posmodernos como Vicente Luis Mora o Agustín Fernández Mallo, defensor en el polémico libro *Postpoesía* de una poesía que acepte de lleno todos los planteamientos de la posmodernidad. Esta línea propone la conversión de la poesía contemporánea en artesanía poética para poder ser coherente con el tiempo de la escritura, lo que conlleva por añadidura la consideración del poeta como un artesano, un fabricante, el cual “se desprende de ese carácter chamánico e iluminado que ostentan todas esas escuelas poéticas en relación con la posición del poeta en la sociedad: el poeta sólo es un laboratorio más, como lo es un restaurante, un taller de chapa y pintura o una agencia de viajes, que fabrica sueños verosímiles”<sup>9</sup>. Se critica también la afectación del poeta, que debe actuar conforme se espera de él según unos gestos codificados por la tradición y que se resumen en apariencia de humildad, de renuncia a la ambición poética y de desdén hacia la propia obra. Simultáneamente, parece que aún funciona el tópico del poeta como un ser exaltado, desviado del hombre común, pues pese a que ninguno de los poetas estudiados se reconoce en él todos acuden a esa caracterización errónea para posicionarse frente a ella.

En general, la visión desde dentro del poeta se ha normalizado, en el sentido de que no se ven a sí mismos como personas diferentes, sino en todo caso como alguien que hace algo especial. Se trata de la soberanía de la poesía, no de la soberanía del poeta, tránsito en el cual no se pierde un ápice de fuerza sino que se pretende un posicionamiento ético a favor de una actitud plenamente consecuente con el hecho creador. Se hace necesario sustituir el “soy poeta” por el “estoy ahora en la poesía”<sup>10</sup>, desviando la atención hacia ésta última en un acto requerido numerosas veces por Carlos Edmundo de Ory y al que expresamente mencionan en sus textos Jorge Riechmann y Álvaro García, aunque esta posición se extiende también a otros nombres.

La dicotomía de herencia horaciana que hace radicar el proceso de creación en la inspiración o en el trabajo supone otro núcleo de reflexión en los textos seleccionados. Pese a la dificultad que entraña esta cuestión, dificultad apuntada por todos los poetas excepto los

<sup>7</sup> Antonio García Berrio, *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1998, p.784.

<sup>8</sup> Luis Antonio de Villena, “Roland Barthes. Del yo de hielo al yo incendiado”, *Lecciones de estética disidente*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 80.

<sup>9</sup> Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 38.

<sup>10</sup> Jorge Riechmann, *Resistencia de materiales*, Barcelona, Montesinos, 2006, p. 207.

cercanos a planteamientos posmodernos<sup>11</sup>, se intenta comprender el proceso de creación analizando secuencialmente los momentos de la escritura. La posición que predomina entiende el proceso como una sucesión de dos tiempos diferenciados: un primer tiempo de acumulación de diferentes experiencias y materiales, que puede tener una extensión temporal considerable, y un segundo momento donde todo ese cúmulo de información cuaja de repente en la elaboración del un poema. Este segundo tiempo puede ser rapidísimo, lo que introduce la confusión de creer que el poema pre-existía tal cual, cuando en realidad es el paso en que lo fragmentario encuentra un orden y todo lo trabajado de forma consciente y aún inconsciente surge en forma de poema. Esto es lo que se puede confundir con lo que la tradición ha venido entendiendo en el término inspiración. El segundo momento de decantación formal es destacado pues la expresión formal frente a una expresión sentimental es una de las claves que diferencia al poeta, ya que la expresión puramente sentimental, destaca Álvaro García, carecería de valor o relevancia en tanto que todos los hombres somos más o menos iguales en el sentimiento.

La combinación de momentos de pasividad con momentos de acción es algo que la mayoría de poetas confirman. El poema se impone, en algún sentido desde fuera del poeta, pero sin embargo este último no puede limitarse a ser un receptor a la zaga del poema en una lucha de la que no puede salir intacto<sup>12</sup>. A estas dos instancias participativas —voluntad del poeta y lo que podríamos llamar una voluntad de la poesía por manifestarse— Gamoneda añade un tercer elemento necesario, introduciendo una discriminación necesaria: si “no vale con la voluntad de creación poética para que un poema exista, porque en ese caso reconoceríamos como poemas cosas malísimas”<sup>13</sup>, debe haber alguna otra cualidad definitoria en el poeta. La reflexión de Gamoneda finaliza aquí, si bien otros autores aventuran ciertas características o modulaciones de la persona que aunque se sitúen en el plano de la ética más que en el de la estética consideran determinantes para la escritura poética; las veremos un poco más adelante.

Por paradójico que pueda parecer, una de las corrientes que más importancia da al momento de la creación es la postpoética. Según su planteamiento, en la postpoesía el hacerse tiene más importancia que el objeto artístico en sí. El resultado no es lo que hace contemporáneo un poema, sino el método de composición, el camino por el cual el autor ha llegado a ese poema es lo verdaderamente constituidor de lo postpoético.

La propuesta más dispar sin embargo es la que lleva al extremo la desaparición del yo creador ejemplificada en los trabajos de Dionisio Cañas y Carlos González Tardón sobre la poesía generada por ordenador. Ambos autores defienden que en la actualidad se ha llegado a una situación más democrática donde el autor ha perdido peso para dárselo al medio y al lector en un equilibrio de fuerzas que, sin embargo, se ve alterado de nuevo al introducir la figura del autor-máquina. El interés vuelve a caer radicalmente sobre el autor —así lo siguen llamando— aunque de otra manera. En realidad lo que se pretende de fondo es anular la figura del creador al interpretar que “el poeta es sencillamente el primer lector de un texto y que, por lo tanto, es la figura del lector quien protagoniza el milagro de la poesía”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Es recurrente la alusión a la ceguera del propio autor respecto al proceso de creación. En este sentido se manifiesta Antonio Gamoneda (*El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p.183) cuando explica que para él escribir “es una tarea alquímica, es decir, hermética. Pero es hermética, sobre todo, porque el poeta no conoce en modo metódico la ciencia de su trabajo”, y también Jenaro Talens al reconocer el sentido una vez terminado el proceso: “Nunca sé, cuando empiezo, dónde voy a ir, ni cómo. Lo averiguo sobre la marcha” (*Negociaciones. Para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 90).

<sup>12</sup> A este respecto sintetiza Juan Barja: “aquello que se hace y nos hace: que se crea y nos crea” (*Ausencia y forma*, Madrid, Abada, 2008, p.56).

<sup>13</sup> Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 174-175.

<sup>14</sup> Dionisio Cañas y Carlos González Tardón, *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*, Madrid, Devenir, 2010, p. 235.

Aspectos más particulares de cada autor son el origen musical del poema por lo menos en los momentos primeros de la escritura, la necesidad irresistible del escribir, la escritura desde la muerte, la poesía como conocimiento o como extrañamiento ante el mundo (así también la definición de poesía como palabra nueva en Antonio Colinas), la dimensión trágica y lúdica del poetizar o el vaciamiento del yo con José Ángel Valente como ejemplo máximo<sup>15</sup>.

## 2. Definición y función de la poesía

Ante el reto de esclarecer qué es la poesía un autor puede estar tentado a obviar la pregunta por innecesaria o incluso a invocar la definición de experiencia estética de Gadamer —como en efecto hace Fernández Mallo—, donde la experiencia de lo bello se caracteriza por el consenso de una comunidad sobre aquello que despierta en ella sensaciones estéticas similares. Sin embargo, la mayoría vertebrada un discurso madurado sin duda por el tiempo y el trabajo donde se percibe una solidez inesperada bajo una formulación en ocasiones paradójica.

La definición de poesía como autoexpresión extendida entre los poetas románticos apenas sobrevive en el pensamiento español contemporáneo. Ese movimiento de dentro hacia fuera parece ser insuficiente para explicar la ambición poética actual que se nutre en mayor medida de una realidad desconcertante en cualquier caso. Riechmann denuncia lo limitado de esta idea y propone un viaje doble y continuo entre lo interior y lo exterior de forma que la poesía, “lo que ha de ser dicho”<sup>16</sup>, se imponga tanto desde dentro como desde fuera. En este autor la poesía leída y la poesía escrita es un medio para comprender el mundo y por ello establece una relación necesaria con la verdad, una fidelidad con las verdades últimas que exige también Colinas. En la misma línea se sitúa Álvaro García y el fenómeno de desautomatización de la mirada que genera la poesía y que permite un ensanchamiento del mundo en paralelo con el despliegue absoluto del lenguaje que era para Coseriu la poesía, o la palabra como nombramiento del mundo para Juan Barja.

La célebre cita de Carlos Edmundo de Ory, “di lo que no sepas decir”, se repite en aquellos poetas que inciden en la relación de poesía y conocimiento. El esfuerzo, el trabajo de indagación se orienta hacia una búsqueda del nombre de las cosas que aparecía siglos atrás en las primeras líneas de la “Epístola a Boscán” de Garcilaso. Quizá sea Gamoneda el autor que haya defendido más solidamente esta tesis concibiendo una doble oscilación en que la poesía crea realidad y engendra conocimiento<sup>17</sup>. Este conocimiento aparece asociado al placer, pues el placer es para este poeta causa y finalidad de la poesía. La vinculación con el placer no impide sin embargo la fundamentación de la poesía sobre la muerte, que aparece tanto como un mirar la vida como si se viniera de más allá de ella (Juan Barja) o como una escritura desde el límite (Gamoneda).

---

<sup>15</sup> La fortaleza del pensamiento poético de Valente es innegable, extremadamente propio y reconocible, por lo que resulta imposible resumirlo en el presente trabajo. Valga como ejemplo la siguiente cita extraída de la obra *La experiencia abisal* “La creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible.” (José Ángel Valente, *Obras Completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 636). Sin embargo, este salirse de sí mismo en el momento de la creación es un planteamiento que casi ningún autor posterior va a retomar.

<sup>16</sup> Riechmann, 30.

<sup>17</sup> Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 35.

### 3. Ética y estética

El poeta además de un ser comprometido con la propia poesía debe manejarse en un entorno arriesgado, jugarse algo<sup>18</sup>, si quiere contarse entre los poetas mejores. Uno de los mayores ejemplos de coherencia y valentía para defender la propia creencia y la propia vida lo tenemos en el poeta Jorge Riechmann. Una y otra vez surge en su poética la palabra riesgo: será la medida en la que un autor asuma sus riesgos lo que determinará el interés de su poesía. No todos podrán hacerlo —y no puede exigirse un riesgo a quien no esté dispuesto a afrontar las consecuencias—, pero se trata de un coraje necesario para mirar cara a cara en la poesía las grietas de la existencia. En el caso paradigmático de Gamoneda, esta honestidad se establece en una relación verdadera con la muerte, pero la necesidad de autenticidad toma igualmente forma en otros poetas con un planteamiento y una estética alejados como por ejemplo Luis García Montero<sup>19</sup> o Jenaro Talens.

El sector más comprometido considera que la poesía es siempre social en tanto que está construida con lenguaje —y éste supone siempre un posicionamiento ante el mundo— y porque provoca una nueva mirada hacia el mundo. Se alejan del concepto de lo social caracterizado actualmente para ellos por el uso de un coloquialismo lingüístico y una realidad degradada, además de limitar al poeta su propia voz, sin usurpar, como en la vieja poesía social, la voz de otros. Desde su lucidez, el poeta es plenamente consciente de que la redención estética del mundo no es posible pero mantiene una férrea creencia en el papel de la poesía en la sociedad: “No hay poema que redima el mundo; pero tampoco poema que deje el mundo intacto”<sup>20</sup> puesto que el poema se convierte en una “propuesta para la acción”<sup>21</sup>.

La posición más encontrada con estas afirmaciones es la que desde una posmodernidad asimilada, e incluso en el ámbito de la poesía española reivindicada, defiende la no existencia de una verdad objetiva y exterior al hombre cuya búsqueda está legitimada. La noción de simulacro extendida fuertemente a través de Baudrillard en el pensamiento contemporáneo surge aquí como invalidación del discurso a partir de sí mismo: “Hoy por hoy, ya no creemos ni en nosotros mismos, no nos tomamos en serio, tenemos la convicción de que todo producto artístico es ridículo si no lleva dentro de sí su propia refutación, si no articula una parodia o caricatura de sí mismo”<sup>22</sup>. La poesía se ve sustituida por el simulacro de poesía, pero el lector es plenamente consciente del fantasma de humo que ponen ante él. Por ello es necesario aceptarla así, pues si lleva en sí misma la posibilidad de su destrucción en forma de degradación. O el simulacro —el traje nuevo del emperador— o nada. Es mas, no se espera el surgimiento de un discurso fuerte que pueda imponerse en forma de una afirmación —contradictoria o con el grado de complejidad necesario— sino que se acepta como válido el discurso impotente en línea con la entronización de lo débil que domina la contemporaneidad.

### 4. El yo creador cara a cara con la tradición

Más extensa, mejor conocida, la tradición requiere hoy de un conocimiento más profundo y de una fortaleza de carácter y de potencial creador mayor para convertirse en materia nutricia

<sup>18</sup> “Decir yo y saber bailar en la cuerda floja” apunta Villena, *Lecciones de estética disidente*. Valencia: Pre-Textos, 1996, 120). “Aventurarse en los límites”, vuelve a reclamar (Luis Antonio de VILLENA, *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia: Pre-Textos, 2000, p.13)

<sup>19</sup> Luis García Montero: “Las humanidades en general, y la poesía en concreto, significan un modo de tomarnos en serio a nosotros mismos, nuestra propia dignidad, nuestras razones, nuestras experiencias, nuestros sentimientos” ( *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, p.31).

<sup>20</sup> Jorge Riechmann, *Canciones allende lo humano*, Madrid, Hiperión, 1998, p.125.

<sup>21</sup> Jenaro Talens, *Negociaciones. Para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 223.

<sup>22</sup> Agustín Fernández mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 48.

de nueva poesía. Una posición tajante y dura, que ha leído bien a Harold Bloom y sabe que la tradición puede aplastar a quien no tiene la suficiente fortaleza para asumirla, se convierte en el momento de la escritura en un Jano bifronte donde la pulcritud de un libro bien hecho en línea con determinada tradición puede derivar en el aplastamiento de quien no tiene un talento poético suficiente. Siguiendo a Luis Antonio de Villena, la aristocracia de la tradición, donde sólo viven los mejores, se impone siempre.

El rechazo a la tradición se enfrenta a la posición más moderada, aunque firme en su planteamiento, que acabamos de señalar. Desde la postpoesía se critica la poesía española contemporánea en tanto que contiene elementos que la conectan con unas tradiciones particulares y se exige la absoluta sincronización de la poesía con su tiempo, defendiendo que en este caso todas las artes en España se han incorporado a la revolución posmoderna. La tradición como materia nutricia sólo sirve en el planteamiento de Fernández Mallo para conducir a la poesía al suicidio en una suerte de solipsismo mortal. No reniega de ella sino que, situándose al margen, propone su utilización o no según convenga de acuerdo con planteamientos del pragmatismo clásico —William James, Peirce— y de Rorty. De igual modo, se renuncia a una teoría poética pues, dado que toda verdad es contingente, el método se sustituye por la reflexión circunstancial, en el momento exacto en que se necesite y con vistas sólo al siguiente paso de la creación. La relación que desde el planteamiento de Agustín Fernández Mallo establece el poeta con la tradición es doble: si viene desde el interior puede ser beneficiosa al tratarse de una forma de energía, pero certifica que actualmente no se da esta posibilidad, sino que resulta perjudicial pues "esclerotiza" en todos los casos. Es la tradición que denomina de "tipo colesterol". Si viene del exterior de forma beneficiosa el ejemplo máximo es la poesía que postula Fernández Mallo, la postpoesía; en el resto de planteamientos poéticos resulta perjudicial pues reprime la emancipación de las prácticas poéticas. El resumen más obvio de su planteamiento es la ya clásica figura del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari: una poesía antigenealógica y antijerárquica.

De menor interés resulta la recurrencia de muchos autores a la polémica que parece mantenerse aún hoy entre las llamadas comúnmente poesía de la experiencia y poesía de la diferencia o del conocimiento, que en autores como Talens o García Montero se manifiesta apasionadamente y en otros autores da pie a afirmaciones de tipo general sobre la costumbre de matar al padre y reivindicar al abuelo que la tradición literaria parece sufrir generación tras generación.

## Bibliografía

- Arenas Cruz, Elena, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset”, en Vicente CERVERA *et al.* (ed.), *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Aullón de Haro, Pedro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en Vicente CERVERA *et al.* (ed.), *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Barja, Juan, *Ausencia y forma*. Madrid: Abada, 2008
- Cañas, Dionisio y Carlos González Tardón, *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Madrid: Devenir, 2010.
- Cervera, Vicente; Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Colinas, Antonio, *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Siruela, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Tres tratados de armonía*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Gamoneda, Antonio, *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga y Fierro, 1997.
- García, Álvaro, *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- García Berrio, Antonio, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- García Montero, Luis y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, 1993.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Provencio, Pedro, *Buenas noticias para el lector de poesía*. Burgos: Dosssoles, 2005.
- Riechmann, Jorge, *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Resistencia de materiales. Ensayos sobre la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos, 2006.
- Ruiz Pérez, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- Talens, Jenaro, *Negociaciones. Para una poética dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Valente, José Ángel, *Obras Completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- Villena, Luis Antonio de, *Lecciones de estética disidente*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Teoría y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-Textos, 2000.