

Realismos y autorreferencia en la poesía última española

Leopoldo Sánchez Torre
Universidad de Oviedo, España

Desde los años ochenta del pasado siglo recobran vigor en la poesía española las poéticas de signo realista que habían sido arrumbadas por el peso insolente de la algarada novísima, y que vienen a restituir una concepción de la poesía amparada en principios como los de transitividad, primacía del sujeto y comunicabilidad. De ese modo, se produce un cambio de paradigma en virtud del cual se activa un proceso de deslegitimación del “cogitus interruptus” novísimo (basado en operaciones de desrealización, deshumanización y autonomía del lenguaje) para desembocar en la revitalización y resemantización de las fórmulas realistas: esas que años atrás, en los primeros sesenta, se habían convertido, al decir de Castellet, en una “pesadilla estética”¹ y que desde ahora adquieren la consideración de placentero -¿y quijotesco?- sueño digno de “felice recordación”.

La poesía novísima se había ido quedando atrapada paulatinamente en una suerte de atasco del que no parecía fácil salir. Por un lado se perserveraba en la aplicación de las fórmulas definidoras de su primera estética, las que codifican

los libros y las antologías iniciales: *Arde el mar* (1966), *Dibujo de la muerte* (1967), *Una educación sentimental* (1967), *Teatro de operaciones* (1967), *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), *Nueva poesía española* (1970) y *Espejo del amor y de la muerte* (1971); por este camino se llegó muy pronto a la serialización y, por tanto, a la atrofia epigonal que coagulaba unas técnicas y unas actitudes surgidas justamente con un sentido opuesto, desautomatizador, como armas contra el predicado anquilosamiento del realismo y del confesionalismo de la posguerra, como gesto de ruptura y de apertura de nuevos moldes, pero que acabaron incurriendo así en un esquematismo y en un formalismo -también “temático”- equiparable al que se denunciaba en los poetas precedentes.² Por otro lado, estaba la deseada alternativa de la renovación y el avance, para los que se habilitaron en primera instancia las salidas del silencio (estético y real) y el repliegue meta-poético, hasta que, ya a finales de los setenta, se alzaron las barreras que atoraban las expansiones de la subjetividad y la comunicabilidad.³

Las demasías y “celadas” del culturalismo esteticista fueron detectadas y desveladas en los albores de los ochenta por los poetas más jóvenes, que en sus primeras manifestaciones públicas adoptaban todavía una actitud respetuosa con la generación paterna, con la que cohabitaban como se convivía en cualquier unidad familiar modélica: con convenida compostura, pero con perceptible desacuerdo en cuanto a las ideas y los gustos y con la mutua tolerancia y el alivio que facilita la posesión de una habitación propia en la casa común de la poesía.⁴ Entre los primeros síntomas relevantes de cortés disidencia, hemos de destacar la *otra sentimentalidad* y el *sensismo*, que, como es fácil notar en las mismas etiquetas con que se presentaban en sociedad, coincidían en señalar como uno de sus principios fundamentales el de la

recuperación de la subjetividad obstruida por la archiestética novísima,⁵ relegada tan sólo a aisladas manifestaciones (Antonio Carvajal, Juan Luis Panero, Miguel d'Ors...) que tardarían en percibirse como coexistentes con la dominante generacional. Sirvan estas palabras, tomadas del manifiesto "Perdimos la palabra" de Fernando Beltrán, como síntoma del asentamiento del cambio a finales de esa década y del tono con que se proponían y celebraban las reformas: "La poesía, vuelta la vista hacia el entorno, la biografía y la experiencia propia, ha regresado recuperando el latir existencial y la compleja estética de lo sencillo".⁶ Conviene reparar en las resonancias oterianas del título y de las palabras citadas, pues Blas de Otero significó y significa, para las vertientes realistas de los últimos años, un claro precedente y, aunque no siempre confesado, un eminente modelo.

Por muy obvio que resulte, no podemos dejar de advertir que en estas últimas décadas las estéticas de signo realista han dominado el panorama poético español, pero no son ni mucho menos las únicas en activo; además, hay entre los realismos de los últimos años diferencias realmente sustanciales. Lo más prudente, pero también lo más acorde con los hechos, será pues reconocer la coexistencia de distintos *discursos realistas* en la poesía de nuestros días, ya que ni desde el punto de vista ideológico ni desde el estético estamos en condiciones de hablar de *una* poética o *una* retórica realista. De hecho, los mismos poetas se han esforzado por acuñar, mediante el uso de adyacentes matizadores, diversos términos para distinguir los variados realismos que propugnan: así, *se ha hablado y se habla de "realismo singular", "realismo peregrino", "realismo de indagación", "poesía entrometida", "hiperrealismo crítico", "realismo sucio", "poesía de la conciencia", "estética de la resistencia", "materialismo crítico", etc. para referirse a variantes de*

una común modulación realista. Se trata, en todo caso, de determinar desde qué concepción de la realidad y desde qué concepción de la poesía se parte para instaurar cada una de estas diferentes emulsiones del realismo. Como escribe Jorge Riechmann en “Estás fuera de la realidad”, poema de título bien significativo, “A quien se declara realista / hay que preguntarle lo primero / realista de qué realidades”.⁷

El poema realista se afirma como tal sin dejar de señalar su condición de artificio, por lo que se genera un potente entramado autorreferencial tendente a someter a control el pacto de lectura y formular las reglas del juego semiótico, convirtiéndose así en un mecanismo de dinamización de las convenciones que condicionan el funcionamiento de la comunicación poética y de las expectativas de lectura. Los poetas que nos ocupan recurrirán muy a menudo al uso de un dispositivo autorreferencial que va más allá de la simple reproducción de los tópicos temáticos clásicos (lo “indecible”, la “cortedad del decir”, el mundo como libro y tantos otros) -que, sin embargo, no desaparecen- para desplegarse como raíz y eje de todo un programa de escritura y para verbalizar el carácter paradójico de su propuesta de sentido: por un lado, la aspiración al restablecimiento del vínculo umbilical con la realidad exterior y, por otro, el señalamiento de la inesquivable ficcionalidad del poema.

Los *metapoemas realistas* refuerzan, en efecto, la ilusión referencial, tematizando la homología entre el poema y el mundo exterior mediante la incorporación de relemas de todo tipo, en el texto o en el paratexto, con los que se pone en cuestión la expectativa de ficcionalidad en que se fundamenta el pacto de lectura. De tal forma, estas poéticas, valiéndose de la autorreferencia, intentan desautomatizar la suspensión de la incredulidad o pacto de ficcionalidad activo

en la comunicación literaria, solicitando la recuperación del “nexo perdido entre signo y referente, problematizándolo y aspirando a superar el binarismo aparentemente irreconciliable de lenguaje y realidad”.⁸ En efecto, en la mayoría de las poéticas realistas de hoy, si se refuerzan esos vínculos con la circunstancia extratextual, se hace con el propósito de delinear un espacio para su problematización y de inducir al lector a la reflexión sobre la situación extratextual (y, en los casos más optimistas, a actuar en consecuencia), pero también sobre los propios nexos entre el texto y el extratexto, entre el lenguaje y la realidad, entre la poesía y el mundo. Estamos, por ello, ante poemas que, en muchas ocasiones, además de autoconscientes, *se revelan hiperconscientes*.

La opción realista mayoritaria y dominante en las últimas décadas ha sido la denominada “poesía de la experiencia”, etiqueta que a estas alturas encierra una vaguedad y una indefinición perturbadoras, por lo que no es de extrañar que algunos de sus principales representantes hayan tratado de matizarla o desmarcarse de ella proponiendo, para su poesía, alternativas que se quieren más precisas y específicas, como la de “realismo singular”, acuñada por Luis García Montero.⁹ Pero no podemos olvidar que existen en las últimas décadas otras poéticas que, compartiendo muchos de estos presupuestos y mereciendo asimismo el calificativo de realistas, los proyectan sirviéndose de modos de poetización divergentes. Se trata de poéticas, por otro lado, combativas con este “realismo singular”, que tratan de “corregir” públicamente, desde todas las trincheras discursivas (poéticas y poemas), las contradicciones de ese otro discurso indiscutiblemente hegemónico y que, desde su punto de vista, distorsiona, por estéticamente conservador y políticamente acomodaticio, la representación poética de la realidad. Es sintomático de su cuestionamiento de la propiedad con que se aplica el rótulo

“realista” en la crítica española de nuestros días el poema de Jorge Riechmann “Poeta en simposio con empresarios científicos organizado por firma consultora privada”, que va precedido de una elocuente cita de Tadeusz Rozewicz que adelanta la pauta combativa del texto (“Olvidan / que la poesía contemporánea / es una lucha por respirar”):

*Se hablaba todo el tiempo de realismo:
con ello se aludía solamente
al disciplinamiento a través de los mercados.
Tuve que replantearme opciones estéticas.¹⁰*

Jorge Riechmann sostiene que no se trata, en poesía, de la constitución de un realismo plano, que aspire a la representación especular de la realidad, sino de una forma de encarar las relaciones con el mundo exterior según la cual éste no es una entidad preexistente y unívoca, mientras que, por su parte, el poema es un espacio abierto para que el poeta y el receptor lo exploren desde todos los ángulos posibles y, en cierta medida, lo creen:

*La poesía
prolonga la realidad
cuando ésta cesa antes de lo mejorcito
por pura cabezonería.*

*La poesía
despliega haces de realidad paralela
cuando la realidad se niega a ver más allá de
sus narices
de modo injustificable.*

*La poesía y la realidad
intersecan continuamente
en puntos líneas planos espacios de muchas
dimensiones.¹¹*

De esta forma nos encontramos con un tipo de experiencia poética que *no busca el reflejo, sino el desvelamiento y la interpretación de la realidad*; que persigue no tanto describir como descubrir el mundo, y ello para intervenir en él, para modificarlo:

Propugno un realismo de indagación, un realismo experimental, capaz de abrir senderos en el vasto continente de la realidad y capaz también de poner en cuestión sus propios procedimientos. El poeta no escribe sabiendo de antemano lo que va a encontrar.

*En poesía el realismo no tiene que ver con la representación. Es creación de presencia y no evocación de la misma. Un buen poema no es una fotografía sino una fuente de luz.*¹²

No podría ser de otra forma si entendemos la poesía como búsqueda y conocimiento, como la entiende Riechmann: “La disposición previa a que sobrevenga la palabra del poema es la del que va a aprender, nunca la del que sabe.”¹³ Y es que, a fin de cuentas, como indica en otro momento el poeta, la función de la poesía es dar nombre, y “nombrar es transformar la realidad: la realidad nombrada no es la misma que el caos precedente a ese acto primordial”; por eso “no hay poema que deje el mundo intacto”.¹⁴ Hablar de realismo en esta poesía es, por consiguiente, definir “una actitud frente lo real y no un catálogo de procedimientos”,¹⁵ por mucho que, en efecto, tales procedimientos existan y configuren un corpus cuya constitución y funcionalidad son susceptibles de descripción y análisis.

En fin, poéticas como la de Riechmann tratan de evitar la visión homogeneizadora y complaciente del mundo que comporta, a su juicio, la “normalidad” figurativa, erigiéndose,

a la hora de verificarse discursivamente -muy especialmente en su vertiente autorreferencial-, en una práctica que presenta una doble cara: por un lado, se afirma afirmando los principios que le dan carta de naturaleza, y, por otro, los defiende a la par que combate aquellos que, aun perfilándose como próximos (estética o ideológicamente), considera reductores o desviados. Sin embargo, aunque en la práctica estas poéticas dan ocasión a discursos verdaderamente disparejos, aunque sus técnicas son desiguales, no siempre obtenemos idéntica conclusión cuando examinamos sus formulaciones teóricas; puede observarse, de hecho, que las que acabo de reproducir, tomadas de diversos escritos de Jorge Riechmann, no están en el fondo muy alejadas de las siguientes, muy conocidas y recordadas, de las que son autores respectivamente Jon Juaristi y Luis García Montero:¹⁶

El realismo como convención intersubjetiva consiste en un acuerdo sobre los efectos de realidad del poema, no sobre los recursos para producirlos.¹⁷

No se trata de utilizar los poemas como medio de transporte de ideales anteriores, sino de ser capaces de crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de un modo verosímil para complicar el ánimo del lector y hacerlo cómplice, si es posible, de lo que ocurre en el texto; algo que pasa a través de las palabras, pero con la apariencia de que está pasando en la calle.¹⁸

Resulta curioso, a la luz de lo dicho, comprobar que en las recientes polémicas acerca de la situación de la poesía española algunos de los combates más encarnizados han sido protagonizados por poetas y poéticas que comparten

una misma matriz realista, resuelta en distintas modalidades discursivas, pero coincidente -sin que los mismos poetas parezcan darse cuenta- en sus pilares teóricos: aspiración a la restitución de los lazos entre la realidad y el poema, aunque no en un sentido *mimético*, falsa e ingenuamente decimonónico, sino *poiético*, respetuoso con la riqueza semiótica del texto y con los condicionantes pragmáticos de la comunicación artística; recuperación del papel central de un sujeto lírico desmitificado y desprovisto del aura romántica, pero propiciador, por su omnipresencia y su centralidad, de una interesada ilusión autobiográfica -interesada por sus efectos retóricos, al servicio de la objetivación de la experiencia poetizada y de la consiguiente especularización de la figura del lector-; reactualización del pacto de lectura quebrado por las poéticas absolutizadoras y herméticas de los setenta e instauración de un contrato semiótico basado en la complicidad de los participantes en la comunicación poética, etc. Y todo ello desde la base del reconocimiento, obsesivamente textualizado en sus numerosos metapoemas, de la condición de simulacro del poema, del señalamiento de su ficcionalidad.

Por otro lado, es preciso constatar que en algunos discursos comprometidos de nuestros días se hacen compatibles la decantación simbolista y vanguardista manifestada sobre todo en las técnicas de composición del poema (*collages*, fragmentación del discurso, “ilógica razonada”, elipsis, yuxtaposición de imágenes, entrecruzamiento de voces y niveles discursivos...) y un programa de lectura realista (ilusión referencial) y una vocación perlocucionaria (intervención en el mundo, llamamiento a la acción). Es lo que ocurre en la poesía de Enrique Falcón,¹⁹ en la que la ilusión realista se afirma (en el paratexto) para negarse (en el texto) simultáneamente; muy a menudo, el poema se construye a base de fragmentos inconexos y opacos, ligados casi siempre median-

te la reiteración de una frase o sintagma que actúa a modo de lábil eje de rotación en torno al cual circulan los signos en una dispersión controlada más bien desde las afueras que desde el interior del poema, desde unas lindes paratextuales (título, citas, epígrafes, pero sobre todo notas explicativas, que son las que establecen más decididamente los vínculos con la realidad exterior, con la circunstancia verificable) que encapsulan el poema y le confieren algunas dosis de legibilidad “convencional”. Porque se trata, en efecto, de textos que pretenden instaurar otro tipo de legibilidad, una legibilidad que podríamos decir que no es centrípeta, sino centrífuga y, por ello, cuestionadora del lirismo convencional, y que suscita en consecuencia una descodificación arborescente y perpleja, que ha de admitir, a la vez que su respeto, la infracción dinamizadora del pacto de ficcionalidad socializado.

Y es que la poesía de Falcón trata de ser doblemente revolucionaria, en lo ético y en lo estético, de ahí que no esté dispuesta a renunciar a una expresividad rupturista, diametralmente opuesta a la discursividad tradicional. En la poética que escribe para *Feroces*, Falcón propugna “una escritura en continuo proceso de provisionalidad, experimentación y apertura”, pero también “la creencia en el texto como organismo disidente e intolerable”,²⁰ dejando a las claras la sustancia transgresora de su discurso. De este modo, éste que se ha llamado “vanguardismo crítico”²¹ parece asentarse en una suerte de “realismo neovanguardista” que, pese a la condición de monstruo estético que el rótulo sugiere, apuntaría a la posibilidad de superación de los tradicionales planteamientos dicotómicos y reductores entre vanguardia e irracionalismo por un lado y realismo y “razón narrativa” por otro. En un trabajo iluminador acerca de la superación del paradigma moderno, Jean-Claude Pinson cuestiona convincentemente el pensar binarista que se ha instalado en el

discurso crítico, observando que las obras más notables de la actualidad están precisamente empeñadas en la tarea de disolver tales oposiciones y, en particular, la contraposición entre una poesía *abstracta* y otra *realista*, puesto que, como señala el autor, ni siquiera el poema que aspira a cerrarse sobre sí mismo puede escapar a “la pression du monde”.²² Quizá convenga tomar en consideración aquí la advertencia de Gabriel Ferrater, para quien “el surrealismo, si se hace / con talento, es más realista / que el realismo academicista”,²³ o la sugerencia que Niall Binns hace al hilo de su análisis de la poesía de Nicanor Parra: “Pero, ¿no es este “surrealismo” más bien el realismo propio de las sociedades de los medios de comunicación masiva?”²⁴ Lo dejo simplemente anotado, a la espera del estudio en profundidad que requiere.

La vocación de compromiso lleva aparejada en algunos de los nuevos poetas realistas una actitud provocadora, rebelde también en el plano estético, que de entrada resulta apremiante, impertinente e incluso agresiva con el lector. Como muestra, pueden leerse textos como “Aviso telegráfico” de Heladio Horta, manifiesto y defensa de una opción estética que constituye a la vez una llamada de atención al lector que está a punto de abrir las páginas de un libro que no va a ser condescendiente con él y que no espera sino una respuesta equivalente a la propuesta crítica y “resistente” que contiene:

*pongo en aviso
mis pretensiones son claras
mi estética de la resistencia anula
las proclamas a favor del ocultismo engañoso
[...]*

*no espere que este libro de poemas
le transporte el ánimo desde cabo cañaveral*

*a martes o a la luna o al universo estelar
se equivoca si busca relax entre sus páginas
busque relax en otra parte por favor.²⁵*

Esa “resistencia” del hablante lírico está claramente destinada a remover la conciencia del receptor: sus hábitos receptivos, sus concepciones literarias, y, claro está, su visión del mundo. Es una conducta antirretórica y anticonvencional que, en líneas generales, podemos calificar igualmente de antipoética y que, como en la antipoesía, apunta a una inversión desacralizadora de las convenciones “para expresar su rechazo implícito y/o explícito de los valores que conllevan y desmitificar la realidad que evocan.” Así es como el poeta “manipula al lector, jugando con sus expectativas.”²⁶ La adecuación inicial o supuesta del poema a los marcos de expectativas y funcionamiento habitual de la comunicación poética persigue atraer al lector, que piensa hallarse ante un texto poético inequívoco, aunque simultáneamente observa que tales presupuestos iniciales se tambalean o se quiebran resueltamente, inclinándose el poema del lado de los discursos no poéticos o haciéndose fronterizo; desorganizando lo que en principio se mostraba dentro de un “orden” estilístico y retórico; proyectando una luz irónica o paródica no ya sobre la realidad poetizada sino sobre el lenguaje y los mismos mecanismos constructivos del poema.

El lector se siente inicialmente perplejo, inseguro, incómodo ante este tipo de discursos que cumplen, pero para frustrarlas, sus expectativas; pero toma conciencia de que el poema está reclamando una lectura afirmativa, de modo que estos procedimientos constituyen en último término el trampolín que le permite realizar una lectura crítica en el doble sentido que el poema instaura: crítica desde el punto de vista social, pero también desde el estético. Se busca, en

definitiva, hacer que el lector sea sensible a la necesidad de construir otro mundo, pero también de hablar otro lenguaje. Por ello, se trata en realidad de poéticas que buscan la participación del lector; de poemas que, lejos de cerrar el paso al diálogo, despliegan toda una serie de estrategias de captación de la complicidad y el asentimiento de un lector sin el cual es imposible la semiosis. No de todas, es cierto, pero sí de algunas de las poéticas realistas (David González, Eladio Orta, Antonio Orihuela), puede decirse lo que Iván Carrasco sostiene acerca de la antipoesía, que está escrita

fuera de los cánones habituales de belleza y en contra de ellos; su pretensión no es provocar una vivencia estética en el lector, sino una vivencia de lo real, para lo cual el texto es un mediador verbal artístico que posibilita su vinculación con el mundo real señalado en el texto. Al antipoeta no le interesa la elaboración artística del lenguaje, sino que éste sea o parezca real. [...] El mundo de la antipoesía no aspira a lo ideal ni a lo sublime, sino está construido con los materiales de todos los días.²⁷

Es, en efecto, muy común, sobre todo en las vertientes que más extreman los recursos desacralizadores de la figura del poeta y del lenguaje, que el poeta realista, consciente del rechazo o de la incomprensión que su obra suscita, verbalice sus convicciones poéticas, use el poema como manifiesto o autodefensa, ofrezca exégesis o justificaciones de sus propios poemas y subraye que se escriben desde unas premisas éticas y estéticas propias y legítimas (una concepción del mundo y de la poesía que chocan con las comunes; unos pensamientos, unos sentimientos, un lenguaje y una retórica que pueden resultar, por ello, inaceptables para buena parte de lectores y crítica). Así lo expresa, por ejemplo, Antonio Orihuela en

un poema que nos recuerda a muchos de los “manifestos” poéticos de los años cuarenta y cincuenta, por mucho que el autor se esfuere por distanciarse de ellos:

*Ya hay quien, como amigo,
empieza a decirme que esto no es poesía.
Poesía burguesa
de esa que atesta los libros
desde luego que no.*

Tampoco es “...poesía necesaria, poesía para el pobre...”,
*los pobres están demasiado ocupados
trabajando para que los burgueses
puedan escribir poesía.*

[...]

*Sí, puede que mi poesía ya no sea poesía
porque llega un momento en el que ya no se
puede seguir siendo
por más tiempo un cómplice, silencioso,
de lo que R E A L M E N T E pasa.²⁸*

De algún modo, podríamos decir que estos textos también se transgreden y se niegan a sí mismos, en la medida en que muestran sus inconsecuencias y sus contradicciones, por lo que, al tiempo, llevan incorporada su autocrítica.

De lo dicho, parece poder inferirse, pues, que la autorreferencialidad funciona en las poéticas realistas como una estrategia de aproximación al lector, de modo que sus efectos inmediatos difieren de los provocados décadas atrás por las “celadas” novísimas. En los sesentayochistas, en parte por su asunción residual de la modernidad -que les impide des-

hacerse del todo de la fe en la autonomía de la obra artística y que les conduce a la práctica de la “reserva sentimental”-,²⁹ la metapoésía crea distancia con el receptor, al acentuarse las tensiones inherentes al metapoema y quebrarse el pacto de ficcionalidad en beneficio de una legibilidad velada.

Sus metapoemas exigen una excepcional predisposición por parte de un lector inducido a experimentar el efecto que Hugo Friedrich, formulándolo como distintivo de la poesía moderna, llamó *disonancia*: atracción a la vez que desorientación ante un poema volcado total y abismalmente sobre sí mismo, una especie de acuerdo entre la resistencia a lo ininteligible y el placer que ocasiona justamente por serlo.³⁰ “Palabras como velos”³¹ las de estos poemas, pero no sólo porque no sean capaces de representar el mundo, sino también porque *se velan* hasta alcanzar un grado de opacidad extrema: porque *se vedan*. De entrada, no hay metapoema que no exija del receptor la revisión de los códigos convencionales de lectura, por lo que, como sostienen Laura Scarano y Marta Ferrari, el lector ideal diseñado por cualquier proyecto metapoético es “un lector de máxima capacidad analítica capaz de ignorar en cierto modo el pacto impuesto por la *epojé* ficcional y capaz, por lo tanto, de acercarse al texto para reconocer en él lo que éste tiene de construcción.”³² Los metapoemas del tipo que comentamos hacen, sin embargo, que esa disposición a despojarse de los hábitos perceptivos deba ser aún mayor, y que se suscite, consecuentemente, un efecto de distanciamiento.

Los medios de comunicación han desarrollado técnicas autorreferenciales tendentes a la captación del público con las que podemos cotejar el rendimiento de las aplicadas en el ámbito literario. Como tales estrategias han de verse, en efecto, reconocimientos explícitos de *estar haciendo televi-*

sión o publicidad como son la exhibición de las cámaras y el trabajo del equipo de redacción tras los presentadores de los informativos, el desvelamiento de los decorados, los anuncios publicitarios que tematizan un *casting* o versan sobre la grabación del propio anuncio, etc. Se trata de procedimientos que han sido analizados como generadores de veracidad y de complicidad con el espectador; así, por ejemplo, Beatriz Sarlo llega a la conclusión de que “la autorreflexividad que, en la literatura es una marca de distancia, funciona en la televisión como una marca de cercanía que hace posible el juego de complicidades entre televisión y público”.³³ Sus agudas observaciones nos facultan, sin embargo, para alcanzar deducciones distintas, pues parece evidente que, en discursos metapoéticos como los realistas (no sólo en los de nuestros días, sino en algunos anteriores, como es el caso de Blas de Otero), lo autorreferencial propone no una distancia sino un acercamiento al lector, con el que se trata de establecer una complicidad como la que Sarlo aprecia en los programas televisivos. En estos,

la autorreflexividad propone que el público (por lo menos en hipótesis) puede ver las mismas cosas que ven los técnicos, los directores, los actores, las estrellas: nadie manipula lo que se muestra, porque toda manipulación puede ser mostrada y de ella puede hablarse. La televisión se cuenta sola y al contarse se sincera [...] Posiblemente éste sea uno de los milagros de la retórica televisiva de los últimos años: un “realismo” que asegura la presencia de la “vida” en pantalla; una alusión constante a cómo la “vida” llegó allí; y procedimientos discursivos para que la “vida” sea atractiva y no simplemente sórdida y banal.³⁴

Si la autorreferencialidad propicia tales efectos en este medio, cabe pensar que puede hacerlo igualmente en propuestas (meta)poéticas que aspiran a una misma incorporación de la “vida” en el poema, que obran desde una figuración “realista”. Como los televidentes, los receptores de este tipo de poesía parecen estar llamados a disfrutar “de un placer basado en el lazo cultural que los une con el medio” y que les proporciona momentos en los que saben que su saber “es indispensable para completar un sentido”.³⁵

Poéticas como las aquí comentadas instituyen un discurso que aspira a resultar verosímil y a crear un “efecto de verdad” que requiere de la complicidad del lector; como indica Luis García Montero, el artificio poético “se dedica precisamente a construir las condiciones justas para que surja en los versos ese efecto de verdad”. Paradójicamente, como es inevitable en la esfera de lo metapoético, tal efecto se refuerza mediante la constatación del artificio, “un artificio capaz de reproducir en una página literaria las emociones de la vida”.³⁶ Así puede observarse en libros como *Diario cómplice*, que, mediante el recurso a la autorreferencia (“Recuerda que tú existes tan sólo en este libro / [...] / Recuerda que yo existo porque existe este libro, / que puedo suicidarnos con romper una página”)³⁷, remite no sólo a la complicidad entre la pareja protagonista, sino a la que es conveniente que se establezca entre el receptor y el texto para descodificar con garantías la historia amorosa contada por una primera persona declaradamente ficticia que apostrofa a un interlocutor asimismo textualizado; y tal procedimiento no constituye sino una forma de afianzar la objetivación de esa experiencia y la consiguiente posibilidad de transferencia del mundo textual al mundo experiencial del lector. Más paladinamente si cabe, ya había verbalizado el poeta las coordenadas desde las que se plantea el contrato pragmático que propone para su

poesía en un poema anterior, “Espejo, dime”, que concluye con estos versos:

*Con lentitud extrema
dejo que el verso vaya tejiendo sus
/ preguntas,
procuro que los ritmos se acomoden al tema*

*y pienso en ti, lector, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades
/ juntas*

*y una verdad que ordena tu vida con mi
vida.³⁸*

Lo autorreferencial se inscribe así en estas poéticas como un eficaz dispositivo de atracción del receptor, por medio del cual se le hace ver que participa del juego de la poesía y, a la vez, de la conciencia del juego: que es copartícipe, que es cómplice, que el papel que se le asigna en el programa de lectura que se desvela en el poema no es el de espectador, el de contemplador pasivo o el de miembro de una elite de iniciados, de “conjurados”³⁹ reunidos en torno a una exquisita mesa de papel; muy al contrario, se ve llamado a descodificar poemas en los que aparece textualizado como actor y en compañía de sus iguales, hombres normales y corrientes con quienes comparte, para manifestarse y para realizarse -para “real-izarse”, como diría Blas de Otero,⁴⁰ la propiedad de la palabra y la capacidad de entenderse y entender el mundo con esa “compleja estética de lo sencillo” que, desde los primeros años ochenta del pasado siglo, viene articulando buena parte de la serie poética española.

Notas

- ¹ . José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 17.
- ² . De incurrir en un paralizante “formalismo temático” acusaba Valente a la poesía social (V. José Ángel Valente, “Tendencia y estilo”, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 11-15); véase, además, en Luis García Montero, “Una poética de la complicidad”, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial, 1993, pp. 172-173, un fragmento de una carta de 23 de julio de 1985 en la que Jaime Gil de Biedma advierte al autor de la reversibilidad de la acusación y de su aplicación a la estética novísima. Por su parte, Ignacio Prat percibió muy pronto que a la altura de 1970, cuando se publica la antología de Castellet, la estética novísima podía ya darse por caduca, de modo que el libro celebraba no su nacimiento sino su defunción (Ignacio Prat, “La página negra (Notas para el final de una década)”, *Poesía*, 15 (1982), 115-122).
- ³ . Para una descripción cabal y minuciosa de este proceso, consúltense, entre otros, Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996; Juan José Lanz, “Introducción” a *Antología de la poesía española. 1960-1975*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, 9-84; y Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- ⁴ . La imagen es original de Emilio Quintana, “Apuntes sobre novísimos y post-novísimos”, *Zurgai* (diciembre 1989), p. 136.
- ⁵ . Tomo el término en el sentido que le da Lanz, “Introducción” a *Antología, op. cit.*, pp. 57-60.
- ⁶ . Fernando Beltrán, “Perdimos la palabra”, *El País*, 7-2-1987, p. 30.
- ⁷ . Jorge Riechmann, *La estación vacía*, Alzira, Alemania, 2000, p. 85.
- ⁸ . Laura Scarano, “Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), p. 275.
- ⁹ . Para un exhaustivo y penetrante análisis del concepto, de sus implicaciones y repercusiones, así como de las polémicas suscitadas, véase Laura Scarano, *Luis García Montero: la escritura como interpelación*, Granada, Atrio, 2004.
- ¹⁰ . Jorge Riechmann, *op. cit.*, p. 92.
- ¹¹ . Jorge Riechmann, *Material móvil, precedido de Veintisiete maneras de responder a un golpe*, Madrid, Libertarias, 1993.
- ¹² . Jorge Riechmann, “Por un realismo de indagación (Homenaje a Joan Brossa)”, *Canciones allende lo humano*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 133.
- ¹³ . Jorge Riechmann, “Sobre poesía didáctica”, *Desandar lo andado*, Madrid, Hiperión, 2001, p. 49.

- ¹⁴ . Jorge Riechmann, “El derrotado duerme en el campo de batalla”, *Canciones allende lo humano*, *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁵ . Jorge Riechmann, “Por un realismo de indagación (Homenaje a Joan Brossa)”, *op. cit.*, p. 131.
- ¹⁶ . Soy muy consciente de que la yuxtaposición sin mayor análisis de estas citas presenta de una forma en exceso simple y superficial la cuestión tratada, pero me interesa dejar anotadas, pese a todo, estas coincidencias que tal vez sólo cueste apreciar desde el interior del torbellino espacio-temporal que las genera, aunque desde otras latitudes y/o con mayor perspectiva diacrónica quizá devengan diáfanas.
- ¹⁷ . Jon Juaristi, “El pacto realista”, *Ínsula*, 565 (1994), p. 26.
- ¹⁸ . Luis García Montero, “Los argumentos de la realidad”, *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, p. 237.
- ¹⁹ . Léase, a modo de ejemplo, Enrique Falcón, *La marcha de los 150.000.000 (1. El saqueo; 2. Los otros pobladores)*, Valencia, 7 i mig, 1998.
- ²⁰ . Enrique Falcón, “Poética” para *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD, 1998, presentación y selección de Isla Correyero, p. 109.
- ²¹ . César de Vicente Hernando, “La poesía de Antonio Orihuela o la experiencia de los límites”, prólogo a Antonio Orihuela, *Piedra, corazón del mundo (Antología personal 1995-2000)*, Alzira, Alemania, 2001, p. 9.
- ²² . Jean Claude Pinson, “Structure de la poésie contemporaine”, en Claude Le Bigot (ed.), *Les polyphonies poétiques. Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 35. Las recientes decantaciones de poetas de signo realista hacia una poesía meditativa, por un lado (Carlos Marzal, Vicente Gallego, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero), y de poetas de estirpe simbolista hacia la figuración (Jaime Siles, Guillermo Carnero) por otro, parecen ejemplos significativos de lo dicho, algo que se plantea asimismo, desde el título, en la última antología debida a Luis Antonio de Villena, *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.
- ²³ . Gabriel Ferrater, *Poema inacabado*, Madrid, Alianza, 1989, versión en castellano, prólogo y notas de Joan Margarit y Pere Rovira, p. 43.
- ²⁴ . Niall Binns, “Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra”, *Revista Chilena de Literatura*, 51 (1997), p. 87.
- ²⁵ . Heladio Horta, *Resistencia por estética*, Valencia, 7 i mig, 1998, p. 13.
- ²⁶ . Iván Carrasco, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990, p. 50.
- ²⁷ . *Ibid*, p. 81.

- ²⁸ . Antonio Orihuela, “Ya hay quien, como amigo”, *Piedra, corazón del mundo*, *op. cit.*, pp. 80-81; pueden leerse también, del mismo autor, “Bajo tolerancia”, *op.cit.*, pp. 87-88, y, de Eladio Orta, “Preludio”, en *Feroces*, *op. cit.*, pp. 260-261.
- ²⁹ . Ángel L. Prieto de Paula, “Perfiles de una actitud: reserva sentimental y existencialismo negativo”, *Musa del 68*, *op. cit.*, pp. 103-130.
- ³⁰ . Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 21-22.
- ³¹ . Guillermo Carnero, “Variación I. Domus Aurea”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* [1974]; cit. por *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 161-164.
- ³² . Laura Scarano y Marta Ferrari, “La autorreferencia en el discurso poético: Una aproximación teórica”, en Laura Scarano y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 22.
- ³³ . Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2004, p. 96.
- ³⁴ . *Ibid*, pp. 95-96.
- ³⁵ . *Ibid*, p. 97.
- ³⁶ . Luis García Montero, “La poesía como género de ficción”, *Agua territorial*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 18-19.
- ³⁷ . Luis García Montero, *Diario cómplice*, Madrid, Hiperión, 1987, p. 47.
- ³⁸ . Luis García Montero, *Rimado de ciudad* [1983]; cit. por *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002, ed. de Miguel Ángel García, p. 124.
- ³⁹ . *Pautas para conjurados* es el transparente título del segundo libro de Antonio Martínez Sarrión (Barcelona, El Bardo, 1970). Véanse al respecto los atinados comentarios de Ángel L. Prieto de Paula en su “Introducción” a Antonio Martínez Sarrión, *Última fe. Antología poética, 1965-1999*, Madrid, Cátedra, 2003, entre ellos el que dedica justamente a glosar el título del libro citado: “las *pautas* son las directrices que constituyen marca de identificación de los *conjurados* o cómplices, quienes para serlo socialmente necesitan la llave del dialecto que permita un conocimiento vedado a los demás” (p. 70).
- ⁴⁰ . Véanse, por ejemplo, su poética para Francisco Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Marés, 1952, p. 180 (“¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo*”) y la prosa “Realizarse no es un juego de palabras” de *Historias fingidas y verdaderas* [1970]; cit. por la ed. de Madrid, Alianza, 1980, pp. 47-48.