Araceli Iravedra
¿No sirve para nada la poesía? Réplica a tres voces en el escenario actual de la discusión
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2007, LXXXIII, 389-413

¿NO SIRVE PARA NADA LA POESÍA? RÉPLICA A TRES VOCES EN EL ESCENARIO ACTUAL DE LA DISCUSIÓN*

Un poeta español de la llamada generación de los ochenta, José María Parreño, reflexionaba hace unos años sobre el espíritu de su propia generación y aventuraba que el lema que habría de quedar para definirlo bien pudiera ser (la ironía habla por sí sola) el ya clásico verso del grupo de rock Golpes Bajos que *luego* iba a utilizar Bertold Brecht: «Malos tiempos para la lírica». Pues —explicaba— «mi generación ha estado, casi desde su nacimiento, marcada por el pesimismo machacón de ese estribillo. La-poesía-no-sirve-para-nada. La-poesía-cada-vez-se-lee-menos»[1]. Sin duda, el relativismo y la condición escéptica concordantes con las modulaciones de la postmodernidad no favorecen los entusiasmos excesivos ni colaboran en la formulación de afirmaciones rotundas en torno a las posibilidades de la poesía como instrumento útil al cuerpo social. Sin embargo, importa destacar que la

* Este trabajo ha sido realizado al amparo del Programa Ramón y Cajal de investigación (Ministerio de Educación y Ciencia) y de una ayuda concedida para el desarrollo del proyecto «Edición de poéticas y de materiales para el estudio de la recepción de la poesía española entre 1939 y 2000», del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

[1] Parreño, 1993, 141. En su poética «El derrotado duerme en el campo de batalla», Jorge Riechmann negaba en cambio la vigencia de la afirmación brechtiana, aunque, explicitando la ironía que latía en la broma de Parreño, añadía que una postura no exenta de elitismo cultural bien podría suscribir la sentencia, desde el momento en que la inmensa mayoría de quienes la lean «pensarán que la frasecita viene de una canción de Golpes Bajos –mientras que en realidad la acuñó, hace ya varios decenios, el poeta y dramaturgo alemán Bertold Brecht» (Riechmann, 1998, 17-18).

Entregado: 4-03-07. Aceptado: 5-6-07

última generación consolidada de poetas españoles comenzó por cuestionarse su sentido en un sistema social que cada vez parecía prescindir más de ellos, y expresó reiteradamente su preocupación ante el acusado divorcio que, a juzgar por el escaso número de consumidores, la escritura iba mostrando respecto del mundo contemporáneo. Era un elemento diferencial con relación a la actitud de los novísimos, a quienes no pareció inquietar en absoluto ese divorcio: si su poesía deliberadamente «festiva, intrascendente, divertida e inútil»[2] exhibía con orgullo su condición gratuita, elitista y marginal, la hornada poética siguiente mostró, en cambio, una verdadera voluntad de recuperar el interés del público lector, de soldar la fractura instaurada entre poesía y sociedad y de trabajar en la búsqueda de una respuesta a las necesidades y demandas que esta última parecía solicitar.

De hecho, el discurso de la «utilidad» comienza a fraguarse casi tan pronto como entran en descrédito el esteticismo radical y el prurito de ruptura que venían caracterizando a las más canónicas prácticas novísimas: cuando, como acostumbra a repetir Luis García Montero, la poesía española acusa por fin un proceso de «normalización» que permite, entre otras cosas o principalmente, una recuperación de la mejor tradición realista de posguerra, cuyos logros habían sido sistemáticamente negados desde las actitudes de iconoclastia novísima[3]. Algunos eslabones de esta tradición acudían precisamente a arrojar luz sobre la vieja distinción polémica entre poesía útil y poesía aceptadamente inútil, un asunto que la indiferencia social de los novísimos había levantado de nuevo, aunque a la contra, y que se revelaba ahora como prioridad fundamental entre las preocupaciones de un sector de los jóvenes poetas[4]. La búsqueda de una respuesta a este problema se emprendería desde una posición de rechazo del esteticismo vanguardista, aunque partiendo de principios muy distintos a los de la pasada poesía social.

La llamada «poesía de la experiencia», que desde el segundo lustro de los ochenta ya se imponía como tendencia dominante (y en la que descollaba como principal mentor teórico Luis García Montero), sustentaba una concepción de la escritura como artefacto socialmente útil, aunque la función de la poesía no hubiera de estimarse en términos de aprovechamiento material[5]. Esta corriente poética hacía residir su utilidad en la recreación estética de experiencias que pudieran interesar y complicar a los lectores: se trataba de escribir una poesía «verosímil relacionada con la experiencia estética de la realidad», esto es, una poesía relacionada con la vida y, por lo tanto, *necesaria*, que abandonaba su ambición de eternidad para emplearse en la elaboración de un argumento lírico contemporáneo. La poesía de la experiencia

[2] Son palabras de Luis Alberto de Cuenca, 1979-1980, 250.
[3] Véase García Montero, 1998, 14.
[4] Cfr. García Montero, 1993, 205-206.
[5] «Esta utilidad —matizaba Álvaro Salvador— nada tiene que ver con el compromiso o con las antiguas ataduras sociales que de ningún modo lograron romper el círculo vicioso de las hechicerías y los héroes» (Salvador, 2003, 236).

buscaba vehementemente la recuperación del lector —no en vano la noción de *complicidad* es otra de las instancias capitales sobre las que se alza esta corriente; ahora bien, lejos de apoyarse en ninguna suerte de concesión populista, fundaba tal aspiración en la concepción del sujeto que habla en el poema como una persona normal («seres en una ciudad cualquiera, en una mañana de oficina o en una noche de copas») que representase la capacidad de sentir de cualquier ciudadano y susceptible, en consecuencia, de procurar a quien leyere una problematización de su mundo personal[6]. Así, en el prólogo a la *Poesía* de uno de sus compañeros de viaje, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero sentenciaba: «Demostrar que la poesía es útil para pensar y sentir debe ser una de las tareas principales de los poetas y el único modo que tienen los poemas de justificarse, de sentirse necesarios»[7].

En el discurso teórico de Luis García Montero, a quien propiamente corresponde la puesta en circulación de la noción de utilidad como uno de los formantes del ideario experiencial, esta categoría es indisociable de una voluntad de compromiso ideológico que, en cambio, no puede extrapolarse en su sentido fuerte al grueso de las filas de la poesía de la experiencia. Procedente de la propuesta marxista de «la otra sentimentalidad», el poeta granadino redefine la noción ilustrada a la vez que la rescata de cualquier identificación con el utilitarismo capitalista, para proponernos «una utilidad artística e ideológica, situada a medio camino entre el concepto ilustrado de moral privada y el concepto materialista de conciencia cívica»[8]. Es sabido que, en la base de la práctica materialista de la poesía que propone «la otra sentimentalidad», se halla la convicción firme, sustentada en las reflexiones del profesor Juan Carlos Rodríguez, de que la literatura es un discurso ideológico y radicalmente histórico, la lengua poética un signo de la ideología dominante (esto es, un síntoma de la historia), pero también una forma de producción de ideología, y los sentimientos construcciones históricas producto de unas realidades sociales y de un horizonte ideológico determinado. Pues bien, reconocer la entidad ideológica de la literatura, concebirla como una forma —radicalmente histórica— de producción ideológica tiene consecuencias decisivas a la hora de valorar la poesía como un discurso útil: «la otra sentimentalidad» nos recuerda la importancia de la lucha ideológica susceptible de ser emprendida con las armas de la poesía, pues conforma y moldea nuestro inconsciente y, «a pesar de que no sirva directamente para dar de comer a los albañiles, es una lucha real, concreta [...] Porque también en el pensamiento existe la dominación»[9]. En definitiva, transformar el mundo significaría ante todo la posibilidad de transformar nuestro propio inconsciente ideológico. Así, la poesía será útil en la medida en que nos invite a reflexionar sobre nosotros mismos y nuestro mundo y a

[6] Véase García Montero, 1990. 9.
[7] García Montero, 1992, 24.
[8] Cfr. Bagué Quílez, Luis. (2005). *Poesía española en el final del milenio. Nuevos modos del compromiso: géneros, tópica, tendencias*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante. 108.
[9] García Montero, 1993, 37-38.

conocer las posibilidades de cambio, en la medida en que nos enseñe a interpretar críticamente la ideología y nos permita caer en la cuenta de que vivimos en una realidad edificada y que podemos transformarla a nuestro antojo, de que la historia puede —y debe— estar en nuestras propias manos. Mediante la producción de un discurso materialista capaz de cuestionarse a sí mismo, de indagar en su propia raíz ideológica a través de un análisis distanciado de los sentimientos que desvele su razón histórica, el proyecto de «la otra sentimentalidad» es, finalmente, hacer de la poesía un conjunto de palabras capaz de otorgarnos una *otra* conciencia moral. El pensamiento del profesor Rodríguez imprime de esta forma un giro a la vieja noción de utilidad como «rentabilización inmediata» propia de la tradición mental burguesa: la poesía no es inútil porque es *un útil* ideológico; desmontar los circuitos ideológicos del discurso poético, descubrir y hacer estallar sus contradicciones: aquí reside la verdadera utilidad[10].

Como se ve, la noción de utilidad redefinida por García Montero a la zaga del pensamiento de Juan Carlos Rodríguez quiere alejarse de la acepción manejada por la poesía socialrealista de posguerra y sintetizada en el archicitado aserto de Gabriel Celaya —«La poesía es un arma cargada de futuro»—, que contemplaba la escritura como una herramienta revolucionaria con inmediato sentido operativo en la realidad social. Desaparecida la coartada de la dictadura, en la que correspondía al poeta proponer unas condiciones de vida que no estaban al alcance de la batalla política, no es posible seguir sosteniendo el «viejo ideal positivista de un arte útil, con una misión que cumplir»[11]: la utilidad predicada por Luis García Montero debe comprenderse no tanto en su dimensión política como en su dimensión ética, o en su dimensión *ideológica* en el sentido althusseriano. Contra la desfasada «politización temática» del realismo socialista (y también contra otras viejas opciones: el esteticismo, el vanguardismo), García Montero postula la necesidad de un fuerte desgarrón teórico que pasa, una vez más, por aceptar el carácter material de la poesía, su entidad ideológica y su naturaleza radicalmente histórica: enmendando a Machado y a Celaya, la poesía no es «palabra en *el* tiempo», sino «en *un* tiempo», y «no es un arma cargada de futuro sino de presente»[12]. La poesía deviene un género útil si sabe participar en la elaboración de una respuesta al fracaso de nuestros contratos sociales, pero no «como sermonario o panfleto de ideas sociales, sino como plasmación adecuada de una experiencia estética contemporánea»[13].

Si hubo quien desconfió de la restauración para la lírica de la noción de utilidad por sus connotaciones de servidumbre extrapoética, en relación con la subordinación de la estética a instancias políticas, seguramente fueron más quienes creye-

[10] Las ideas glosadas en este párrafo se encuentran desarrolladas en diferentes trabajos recogidos en los libros de García Montero, 1999 y Rodríguez, 1999.
[11] García Montero, 1993, 201.
[12] *Ibíd.* 203-204.
[13] García Montero, 1993. 34.

ron ver en esta categoría una asociación implícita con el pragmatismo capitalista. Luis García Montero sale al paso de este prejuicio que carga de carácter negativo la idea de utilidad, del que es responsable «la cara económica que define nuestras costumbres sociales» y que encuentra su justificación en el daño que «el utilitarismo negociante de las sociedades industriales» ha venido causando a la «gratuidad» de las manifestaciones artísticas. Rebelándose contra esta imposición histórica del sentido del término, García Montero reivindica otro concepto más ancho de utilidad, al margen de las implicaciones de las costumbres burguesas: «¿es útil conocerse, entenderse con uno mismo, tener más datos sobre las reglas de juego de nuestra propia existencia? ¿Es útil estar informados de nuestra historia, de nuestro corazón, de nuestras posibles razones?». Acudiendo a argumentos del Kant que denuncia, en sus *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime*, la deformación que nos induce a pensar como útil sólo aquello que satisface nuestra necesidad más grosera o material, se plantea «un sentido más digno y más poético de lo útil». Y se alza así con una propuesta lírica que se enfrenta a la postura tradicionalmente adoptada por el sujeto de la modernidad: el artista que, reaccionando contra el grosero pragmatismo de nuestras sociedades, orillado por ellas, se consagra orgullosamente al ejercicio de la inutilidad, eligiendo con este gesto la autoexclusión del sistema y la consiguiente renuncia a cualquier participación en las cláusulas de los contratos sociales[14].

Tras el inicio de la normalización democrática, el discurso de «la otra sentimentalidad» fue el primero en reponer el debate ideológico en el ruedo de la lírica, asociado a una remozada noción de utilidad. Pero la dinámica cíclica de los procesos culturales hizo pronto surgir otras voces que acudieron a complementar, matizar o discutir los planteamientos del grupo granadino (y sus derivaciones en la propuesta experiencial de Luis García Montero) y a revitalizar la discusión en torno al asunto de la responsabilidad de la poesía, desarticulado al fin como tabú después de un largo tiempo de descrédito de cualquier tentativa de planteamiento «responsable». Hacia 1990, firmemente instalada en el centro del panorama lírico la poesía de la experiencia, la voz disidente de Jorge Riechmann lanza la propuesta de una «poesía practicable», a cuya categorización dedica todo un libro de reflexión teórica. *Poesía practicable* no quiere ser precisamente poesía instrumental, pese a las connotaciones engañosas del término[15], sino poesía *necesaria* que acompañe al ser humano, apresado en vínculos de dominación, en la difícil tarea de su existencia y resistencia cotidianas; claro que esa compañía exigiría, en los arduos tiempos que corren, una voca-

[14] *Ibíd.* 31-33.

[15] En repetidas ocasiones el poeta ha negado literalmente la naturaleza instrumental de su escritura, reivindicando como una conquista irrenunciable la autonomía del arte (que no su autarquía) y tratando de preservar a la poesía de cualquier servidumbre o imposición exterior: sostener la legitimidad y hasta la oportunidad de una poesía política «no equivale a poner la estética al servicio de la lucha social», sino a defender que «estética y moral van juntas» (Véanse Riechmann, 1998, 89-90; 1987, 38).

ción intervencionista y revolucionaria. Por eso Riechmann propugna una escritura que promueva la ruptura de la ilusión estética, con objeto de boicotear la reconciliación con un mundo del que está ausente la belleza y provocar en el lector un estímulo de transformación: «poesía del desconsuelo» será el marbete para nombrar esta voluntad programática —que a veces se ha confundido con el *feísmo*— de «duelo por el actual estado de cosas sin resignación al actual estado de cosas»[16]. Ésta es la receta para *volver imposible* la inicua realidad, una de las más dignas tareas del arte. Con todo, Riechmann relativiza lo que en otros lugares ha reconocido como imperativos cotidianos para su generación: «cambiar la vida (Rimbaud) y transfomar el mundo (Marx)»[17]. A pesar del impulso revolucionario que alienta en su escritura, el poeta nos previene contra la tan quimérica como peligrosa voluntad de redención del mundo: las actitudes mesiánicas apuntan rasgos de totalitarismo, además de empeñar a la poesía en un cometido desmesurado[18]. En este sentido, el poema «Otro ritmo posible» que clausura *Poesía practicable* reflexiona sobre el alcance y los límites de la utilidad social de la poesía y de su valor como herramienta de transformación. Si el poeta es consciente de que un verso no tiene poder de intervención inmediata y concreta sobre las realidades materiales («no sacia el hambre», «no construye un jardín», «no derriba al tirano»), confía en su poder de conmoción («en el mejor de los casos consigue / cortarte la respiración») y en su alcance ideológico, en los lentos efectos de formación de consciencia: «y su ritmo insinúa otro ritmo posible / para tu sangre y para los planetas»[19]. La poesía incide así modestamente sobre la realidad al formular una propuesta de ordenación del mundo; de ahí su condición esencialmente peligrosa, pues si no hay poema que redima el mundo ni es la poesía un arma cargada de futuro, tampoco hay palabras inocentes ni poema que deje el mundo intacto[20].

Como ha escrito Miguel Casado, es la de Jorge Riechmann una propuesta de utopismo contenido: el poema no transforma, pero a través de la intensa emoción de que puede cargarse, actúa como núcleo de resistencia[21]. En cualquier caso,

---

[16] Riechmann, 1990, 19.

[17] Véase Riechmann, 1999, 759.

[18] Si Luis García Montero y, en general, la poesía de la experiencia perfilaba la imagen del poeta como una persona normal, Jorge Riechmann ha mostrado reiteradamente sus recelos ante la condición del poeta visionario y profeta, con argumentos que cuestionan la imagen aurática de un sujeto que se arroga facultades gnoseológicas especiales y defienden una humildad a la altura de los seres mortales, que resguarda la audacia combativa de los vuelos heroicos y de los sueños redentores.

[19] Riechmann, 1990, 179.

[20] Cfr. Riechmann, 1998, 11-24. La desmitificación del famoso *dictum* celayano ya se efectuaba, por vía de la ironía y la parodia, en la composición «Tráfico de armas» de *Poesía practicable* (*Op. cit.* 166): «¿La poesía es un arma / de futuro cargada? / A lo mejor gastó / mucha pólvora en salvas. / A lo mejor el tiro salió por la culata. / Acaso nadie supo / con tino dispararla. / Quizá estaba cargada / con pólvora mojada...».

[21] Casado, 1991, 21.

el poeta se muestra tajante en su opinión sobre el papel que corresponde al escritor en los conflictos del presente, y no duda en afirmar, con Walter Benjamin, que hay una línea directa que une *l'art pour l'art* con el fascismo[22]. La historia —viene a decirnos Riechmann, en paralelo riguroso con Juan Carlos Rodríguez— está en nuestras propias manos, y no tomará otro rumbo que el que nosotros logremos imprimirle[23]. En esta tarea ética, la necesidad de la poesía cumple su destino en su poder de indagación: desde ese movimiento de indagación que comporta toda escritura y que no acepta imposiciones previas («se compromete, no acepta compromisos»[24]), la poesía se afirma como propuesta de desvelamiento de la falsificación de la existencia, de desenmascaramiento de las imposturas servidas por el lenguaje, y pasa por desarticular la mirada instituida sobre el mundo y contemplar los entresijos de lo real a otra luz libre de dogmatismos ciegos o apriorismos reductores. En ello radica, en último término, la utilidad.

Las propuestas de Jorge Riechmann y Luis García Montero parecen compartir no pocos presupuestos ideológicos de partida. Ahora bien, son elecciones comprometidas poéticamente que van más allá de los posicionamientos sociales, guardan relación con las posturas ante el lenguaje e inciden de manera definitiva en la elaboración retórica del poema. Y es aquí, en el particular cifrado poético al que encomiendan la utilidad de la poesía y sus potencialidades donde sus opciones divergen de modo radical. Por un lado, las derivaciones de la llamada «otra sentimentalidad», que concede a los sentimientos —en tanto que construcciones históricas susceptibles de ser transformadas— una potencialidad revolucionaria, no discuten los temas sino el modo de tratarlos. De ahí que Luis García Montero pueda escribir, excepcionalmente, movido por la urgencia de acontecimientos inmediatos, en un tono de compromiso explícito; pero mucho antes que enfatizar un posicionamiento político, prefiere aplicarse a una crítica de tono moral y autorreflexivo, que indaga en las raíces ideológicas de la propia sentimentalidad trabajando sobre el material mismo de la experiencia cotidiana, en la convicción de que la política es un elemento indisoluble de la realidad cotidiana y, en ella, la transgresión es el camino hacia una nueva moral. En cambio Jorge Riechmann, por más que haya defendido la asimilación discursiva del ideario político sin necesidad de su enunciación directa («No se trata de *decir* la revolución / sino de *hacer* la revolución // sobre todo si hablamos desde dentro del poema»[25]), no tiene empacho en escribir una poesía que «vehicula rebeliones o critica lo inaceptable», en la línea de la más canónica poesía política[26]. Aunque, para Riechmann, lo importante en un poema es su poder de revelación, no su tema, rompe también una lanza teórica por la denominada *poesía de testimonio*, tan

[22] Riechmann, 2001, 31.
[23] Riechmann, 2001,43-44.
[24] Riechmann, 1990, 147.
[25] Riechmann, 2000, 29.
[26] Riechmann, 2006. 132.

necesaria como la que llama *poesía de indagación* desde el momento en que «nos limpia la mirada o amplía nuestro conocimiento o interpela nuestra conciencia crítica o nos descubre aspectos de la realidad». De hecho, la vocación *resistente* de Jorge Riechmann se organiza en muy importante grado desde la voluntad de levantar testimonio del sufrimiento humano, pues —afirma con Theodor Adorno— dejar hablar al sufrimiento «es el principio de toda verdad» [27].

Por otra parte, en esencial coherencia con los planteamientos de «la otra sentimentalidad», la poesía de la experiencia de Luis García Montero se sujeta a la piel de un personaje moral de fingido talante autobiográfico, que por más que refiera un argumento singular, se sitúa en el espacio de la Historia y aspira a nombrar una realidad colectiva (es ésta la base de lo que Juan Carlos Rodríguez ha denominado una *escritura del yo objetivado* o una nueva *épica subjetiva*, fundada en una proyección de lo privado sobre lo público[28]). Y porque en esto —«que nos hable de nuestra vida, [...] que nombre nuestra realidad»— resume García Montero la utilidad de la poesía[29], su propuesta lírica se resuelve en esa que ha dado en llamar una «poesía para los seres normales». Esta propuesta es indisociable de un alejamiento meditado de la ruptura vanguardista, una decisión que afecta no sólo a la configuración de un personaje lírico «normal», sino a la elección del lenguaje y tono poéticos. Así, de la misma manera que rechaza el malditismo del sujeto expresivo marginado y marginal, orgulloso de su rareza, desdeñosamente ajeno a la colaboración responsable en el diseño de nuestros contratos sociales, el poeta granadino se opone a la creación de un ámbito de autonomía estética que se desentienda del diálogo con los demás y con la Historia, un ámbito fundado en la ruptura del lenguaje, el irracionalismo y la negación, y en definitiva, en la invención de un dialecto poético separado de la lengua social. Muy al contrario, García Montero opta por la elaboración de «un personaje de rasgos cívicos» que narre experiencias comunes empleando las «palabras de la tribu»[30].

Abundando en la dimensión de su idea de utilidad, Luis García Montero se ha esforzado en explicar las razones éticas y *políticas* (en su sentido de implicación histórica) que intervienen en su propuesta de «normalidad» y el consiguiente alejamiento de los tonos vanguardistas. Para el poeta granadino, el sujeto sacralizado de las vanguardias no representa sino «la otra cara de la moneda del buen burgués en zapatillas», y así el distanciamiento de las poses vanguardistas significa «el deseo de volver a indagar [...] en el horizonte ético simbolizado por el contrato social». O dicho de otro modo: frente a la opción del abandono de cualquier espacio público por reacción al fracaso de la Historia, frente a la renuncia a cualquier articulación con la sociedad para instalarse en un lugar autónomo incorrupto, «en las fronteras

[27] Véase Riechmann, 2003, 18-23.
[28] Rodríguez, 1999, 286.
[29] García Montero, 1993, 10.
[30] García Montero, 2000, 89.

rebeldes de una isla» al margen de los otros, el poeta apuesta por la defensa de las palabras como vínculo y de la poesía como diálogo, no como metáfora de la marginación; pues el artista que así actúa —entiende García Montero— reproduce la actitud del ciudadano dispuesto a involucrarse en el diseño de los acuerdos de convivencia. Hacer de la literatura el territorio artificial de un proyecto de vida en común, un espacio legítimo de los individuos vinculados con su sociedad, pasa por respetar los pactos lingüísticos que hacen posible la comunicación. De ahí la defensa de la representación, de la palabra poética figurativa, como forma de mantener abierto el diálogo con el otro frente a la pérdida de los vínculos sociales[31].

La opción estética de Jorge Riechmann, por el contrario, se recorta cada vez más como una poética rupturista que no rehúsa abandonar los moldes del realismo tradicional —la función referencial del arte y su estética de la representación— para asumir la potencia liberadora de la palabra vanguardista. Pese a que, desde los inicios de su indagación poética, Riechmann no deja de mostrar su simpatía hacia este tipo de propuestas (basta recordar el capítulo «Surrealismo y estética del material», incorporado a su *Poesía practicable*[32]), durante un tiempo su compromiso de fidelidad a lo real definió los acordes teóricos hacia una voluntad de transparencia que garantizase la veracidad y hacia una transitividad expresiva que asegurase la comunicación. Pero quien comenzara rompiendo lanzas por «una poética antisimbolista del realismo irrestricto»[33] combate ahora, cada vez con mayor contumacia teórica, el modelo realista de la «poética de la normalidad», la convención realista de la representación, para arribar a ese que él llama «realismo de indagación», desengañado de la ilusión de un lenguaje transparente. Este realismo de indagación se opone a la mirada unidimensional que instaura un angosto realismo mimético, aplicado a la supuesta representación fidedigna del mundo, para promover un realismo perspectivista e integrador susceptible de atender todas las parcelas de lo real. Si el mundo exterior no es, según entiende Riechmann, una realidad preexistente y unívoca, el poema se concibe como un espacio abierto que permite a su autor no tanto reflejar la realidad como desvelar el mundo, explorarlo («abrir senderos en el vasto continente de la realidad») e intervenir en él («cambiar alguna cosa»): «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». De ahí que el realismo apunte, en la concepción de Riechmann y en la más pura línea brechtiana, a una actitud moral y no a un catálogo de procedimientos. Jorge Riechmann lanza así sus dardos contra la poesía de la experiencia y su principal preboste, Luis García Monte-

[31] *Ibíd.* 89-102. Y García Montero, 2002, 37.
[32] Véase Riechmann, 1990, 86-87. Por otra parte, su práctica poética se muestra solidaria con tales propuestas, al apropiarse muy a menudo de un lenguaje irracional y de mecanismos propios del discurso surrealista, en busca de la percepción del absurdo y la expresión del caos del mundo contemporáneo.
[33] *Ibíd.* 159.

ro, al cuestionar la proclamada *utilidad* de una poesía que, en nombre de ese repertorio de procedimientos (la convención figurativa), amputa amplias dimensiones de lo real:

> Yo también estoy a favor de la poesía *útil* (aunque me parece que el adjetivo *practicable* abarca más cosas). Pero cuando se habla de *poesía útil* hay que preguntar enseguida: ¿útil para quién? La poesía tiene que medirse con la realidad entera, sin amputaciones. Con mayor razón en la cámara de tortura, en la sociedad escindida, en el planeta que agoniza. Cuando la poesía no mira de frente a las luchas de clases —y al resto de las luchas sociales donde se decide la suerte de nuestro mundo—, acaba perdiendo la cara.[34]

La fidelidad a lo real pasa por atender a una realidad sin exclusiones, y esto exige sustraerse a la mistificación de la ideología dominante. Por eso, esta nueva concepción del realismo implica el afán de combatir los procesos de simplificación y tipificación de lo real, la voluntad de no excluir «lo que no encaja en nuestros idealizados órdenes preconcebidos»: de otro modo, de negar su versión ideológicamente establecida o —con palabras de Antonio Ortega— «socialmente concordada»[35]. Pero tal voluntad reclama liberarse de la rigidez referencial del lenguaje (pues sus sentidos pertenecen al discurso del poder y no pueden sino sancionar las certidumbres y las estructuras asentadas) e instalarse en una palabra experimental que arroja como saldo un producto estético abierto, radicalmente polisémico, refractario a toda lectura unívoca, en cuya tarea de descodificación corresponde al lector un papel activo. Y aquí de nuevo discute Jorge Riechmann con la poética de la experiencia, pues en ese resquicio para la coproducción o la coautoría —que al cabo no implica sino una «socialización» del producto— encuentra el poeta un componente mucho más profundamente democrático que en el «antielitista» prurito de transparencia de la figuración experiencial, que, dirigiendo la interpretación del poema, clausurando su sentido, no hace sino imponer una realidad amputada, estrecha y de sentido único[36].

En consecuencia, Jorge Riechmann desconfía de las «palabras de familia gastadas tibiamente» invocadas por el discurso experiencial, que supone entumecidas en las celdas de la ideología dominante, debilitadas para la expresión e invalidadas para la tarea indagadora. Frente a esta moneda semántica corrompida, el poeta promueve la búsqueda de un lenguaje virgen, que se extrañe ante lo dado y se interrogue a sí mismo como elemental cuestionamiento previo a la rebelión, que ha de rescatarnos del «maltrecho mundo de pensamiento único, moneda única, mercado

[34] Riechmann, 1998, 129-134.
[35] Ortega, 1994, 10.
[36] Véase Riechmann, 1998, 129-134. y 2003, 22.

único e imperio único al que pretenden reducirnos»[37]. Así Riechmann se pronuncia con insistencia a favor de la que llama una «dialéctica de la fragmentariedad»[38], en la convicción de que el fragmento expresa mejor las fracturas que recorren lo real; y sobre todo —robándole el discurso a Carlos Edmundo de Ory: «la palabra fragmentaria desquicia el mundo [...] y todo lo vuelve del revés»[39]—, la palabra fragmentaria es palabra transgresora apta para desenmascarar la apariencia de las cosas, pues en su naturaleza no pactada escaparía a la dictadura del lenguaje-pensamiento ejercida desde el poder. En otros términos, el poeta busca en la dislocación del lenguaje el efecto de extrañeza necesario para obrar el milagro de la revelación poética, susceptible de iluminar parcelas de lo real que no puede expresar un lenguaje adulterado y gastado por el uso.

En síntesis, la propuesta de Jorge Riechmann se orienta hacia un arte revolucionario reinventado a la luz de los discursos de vanguardia, confiando en su probada resistencia a ser utilizados como lenguajes de poder: una tarea de subversión lingüística como vía de subversión ideológica. Por supuesto que esta insurrección en nada asiste a la lucha de clases (de nuevo la negación del rendimiento inmediato de la lírica en el orden social), pero éste no es pretexto para la complicidad del *no decir* ni razón para la resignación o el nihilismo: el compromiso se juega en la honestidad de *decir no*, en la resistencia a la que empuja la gramsciana tensión de la voluntad, que sostiene al poeta —sin esperanza, con convencimiento— en el breve trecho que media entre la nada y el poco, único espacio que cabe a la rebelión de la poesía[40].

No es la de la impotencia social la paradoja en que se ve envuelto un discurso que elige la ruptura lingüística como canalización de la disidencia, sino el riesgo asumido de su opacidad. Riechmann no duda en sacrificar la transitividad comunicativa si la verdad se dice con palabras incomprensibles, y ello a pesar de que, comulgando esencialmente con la concepción monteriana de las palabras como vínculo, también para él es la poesía «menester de vinculaciones»: un espacio que repugna la torre de marfil por cuanto sitúa al poeta fuera de sus responsabilidades con la comunidad, pero que abomina también cualquier otra forma de narcisismo. Concibe así el lenguaje como «la primera y más fundamental forma de vinculación», a través de la cual preservar y alimentar los nexos con «el otro» y con el mundo[41]. Y en la puesta en práctica de este realismo experimental, al margen de los pactos lingüísticos, no se le escapa a Riechmann el doloroso contrasentido que tal proyecto supone: intentar una poesía que, concebida como forma esencial de vinculación (animada por un compromiso moral con las voces desplazadas de la fotografía oficializada de

[37] Riechmann, 1998, 171.
[38] «Dialéctica de la fragmentariedad» es el título de una prosa de *Poesía practicable*, recientemente recuperada por el poeta en Riechmann, 2003, 170-172.
[39] Epígrafe que preside la prosa citada en su versión de *Un zumbido cercano*.
[40] Véase Riechmann, 1998, 171-172.
[41] Riechmann, 1998, 89-93.

la realidad), se halle al fin, inevitablemente y más que ninguna otra, en el límite del sinsentido, condenada por ello al soliloquio y a la marginalidad. No es fácil, ciertamente, conciliar esta rebeldía solipsista con la vocación «auxiliadora» que el propio poeta reclama para la escritura, tal como reitera en uno de sus últimos textos teóricos:

> ¿Cuál se va volviendo para mí el criterio último para valorar poesía –u otras formas de escritura? *Que preste ayuda.* Que eche una mano a los seres frágiles, discontinuos y vulnerables que somos: una mano o un cabo para salir del pozo, del hoyo, del apuro. No se trata de *poesía útil*: en lo que yo digo la antropología supuesta es la de lo menesteroso, no la de lo instrumental. Poesía que auxilie a ese ser desvalido que somos: a veces por su utilidad, a veces por otros rasgos.
> Ayer dije poesía practicable, hoy diría quizá *poesía auxiliadora*, o *ayudante.*[42]

Desde su propuesta de una poesía para los seres normales, que supone, al fin, una llamada a la integración contraria a toda rebeldía autoexcluyente, una invitación a instalarse en el centro de los pactos sociales (y, por lo tanto, lingüísticos) para participar en una redefinición de los espacios públicos, Luis García Montero no deja de advertir de los riesgos de un lenguaje dispuesto a renunciar a su capacidad de diálogo, e interpreta el hermetismo o la destrucción lingüística como símbolo de un contrato social fracasado[43]. En cambio Jorge Riechmann, que ha visto en la defensa de la normalidad un gesto de asentimiento, propone su «poética de la extrañeza» como una negación a aceptar moralmente la realidad[44]. Se resiste a comprender la «poética de la normalidad» como otra forma de respuesta a la degradación de la Historia, que busca la articulación con la sociedad para librar, en la negociación de los pactos sociales, la batalla por un nuevo ámbito público; y confiando en la rebelión liberadora del lenguaje y desafiando el peligro de su marginalidad, elige la desarticulación de la convención lingüística como método de enfrentamiento con la colonización ideológica del Poder.

Otros proyectos líricos del panorama español actual podrían situarse en línea con uno y otro planteamientos. La poética monteriana de los seres normales emblematiza la postura de quienes encuentran en el cuidado de los nexos y las formas de complicidad la clave última de la utilidad de la poesía: en general, es el talante del modelo comunicativo de las poéticas de la experiencia, que, en su voluntad de adecuación a la realidad inmediata, deriva en no pocos casos hacia un discurso de irisaciones cívicas, que supera la introspección sentimental propugnada por las primeras manifestaciones de la tendencia y favorece la reflexión y la crítica sobre ciertos as-

[42] Riechmann, 2003, 297.
[43] García Montero, 2003, 20.
[44] Riechmann, 2003, 19.

pectos de la arena de «lo público»[45]. Del otro lado, la propuesta de Jorge Riechmann ilustra las paradojas de quienes optan por la ruptura lingüística como fórmula de subversión que acompañe a la práctica social en el socavamiento del orden vigente: en ella convergen el Colectivo Alicia Bajo Cero o los aglutinados en torno a la revista *El signo del gorrión*, al entender que sustraerse al empleo estrictamente instrumental del lenguaje a través de procedimientos desautomatizadores es el único modo de construir un pensamiento susceptible de cuestionar la concepción instituida de la realidad[46]. Si ambos posicionamientos, distanciados en los caminos retóricos elegidos, confluyen en su afirmación rotunda de la utilidad de la poesía, el contrapunto teórico vendría señalado en el actual panorama lírico por el que ha dado en llamarse «realismo sucio». Prescindiendo de otras opciones más convencionales[47], me interesa detenerme en la ambigüedad moral de esta propuesta que de entrada se resiste a conceder cualquier sentido a la escritura, sin que parezca por ello retirarse al ejercicio de la inutilidad. En consonancia con los postulados de la postmodernidad, exhibe una sensibilidad descreída y nihilista que renuncia a cualquier tentativa de proyecto comunitario y a cualquier apuesta por una ética de orden constructivo y racional; y sin embargo, condensa su fuerza disolvente en la práctica de un crudo testimonialismo que se vuelve vigoroso método crítico de la realidad. Roger Wolfe representa tal vez la postura más canónica de una alternativa poética que, renuente a otorgar a la palabra ninguna clase de alcance positivo, y suspendiendo el juicio crítico, recorta su lupa precisa contra las miserias de la cotidianidad.

La negación rotunda de la «sílaba del sí» —para utilizar palabras de Juan Carlos Rodríguez[48]— y la consiguiente proscripción de la belleza constituye la seña de identidad más genuina del realismo sucio, cuya materia poética específica es el relato

---

[45] Cfr. la citada tesis doctoral de Luis Bagué Quílez, cuyas páginas demuestran que, ya a finales de la década de los ochenta, «muchas vertientes del compromiso (neocostumbrismo, sátira sociopolítica, ironía marginal y acanallada), eran consecuencia de las sucesivas derivaciones de la poesía de la experiencia» (500). Más allá de las modulaciones herederas de «la otra sentimentalidad», merece destacarse la «poesía civil» de Jon Juaristi —así bautizada por la crítica con el asentimiento del autor—, que descubre una mirada siempre atenta al análisis de una realidad pública (parte inseparable de la existencia privada); o la «poesía entrometida» de Fernando Beltrán, que señala una indiscreta voluntad de merodeo en la conciencia de la sociedad actual, y la vocación de superar una poética que se expone a convertir las efusiones subjetivas y el anecdotario de la vida personal en estrecho punto de llegada.

[46] Véase, por ejemplo, Colectivo Alicia Bajo Cero, 1997.

[47] Pienso en la «estética de la resistencia» de las onubenses *Voces del Extremo*, que muy cerca de la vieja poesía social, se emplean en la denuncia incisiva y explícita del capitalismo y sus formas de representación y reproducción, a través de un uso rebelde del lenguaje que no apea la enunciación realista, pero funda su carácter transgresor en el cultivo de una expresión antipoética. Pueden verse, por ejemplo, los siguientes volúmenes colectivos de poesía y teoría: *Voces del Extremo [Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria]*, 1999 y *Voces del Extremo: poesía y conciencia,* 2000.

[48] Véase Rodríguez, 1999, 245-290.

de la alineación y la marginalidad social. Bajo el signo del escepticismo y una bien afincada desilusión, los autores adscritos a esta etiqueta se aplican a retratar con imperturbable crudeza la realidad sumergida en los bajos fondos de la vida social y personal. Como ha escrito Juan Miguel López a propósito de la poesía de Roger Wolfe, su labor «es sólo describir *lo que hay*, 'constatar lo obvio', y no cantar *lo posible*»[49]. Así pues, no hay en ellos voluntad de articular en el espacio del poema un proyecto político de transformación del mundo ni de proponer alternativas sociales. Pero el escudriñamiento obstinado del submundo periférico y su empeño en ofrecernos —a través de una galería de episodios del fracaso— el testimonio descarnado de la sordidez, termina por poner al descubierto las lacras y las grietas de la «sociedad del bienestar». En este gesto se salda, por lo pronto, la dimensión crítica de estos discursos, sordas denuncias desprovistas de todo sesgo programático, pero que funcionan ante el lector como un método de sensibilización sobre los desarreglos de la realidad.

Roger Wolfe, en cambio, se empeña en proclamar una vez y otra la inutilidad de la poesía, convicción que se recorta como una prolongación de su clara conciencia de la inutilidad vital, de un aliento nihilista que penetra todos los ámbitos de la existencia. Así lo explicita el poeta en su ensayo-ficción *Hay una guerra*: «Mi propia obra no es más que un intento reiterativo y desesperado de constatar nuestra absoluta inutilidad. La inutilidad de cualquier esfuerzo humano. El absurdo de todas nuestras empresas»[50]. Y en efecto, la poesía de Roger Wolfe destila un ánimo escéptico que trasciende a la propia concepción de la tarea creativa y señala así su gratuidad esencial: «Escribo porque es una forma de [...] pasar el rato, de entretener la espera»[51]. De hecho, el sinsentido de la escritura es una de las cuestiones primordiales que el propio autor examina en su poesía y se convierte en asunto recurrente de su reflexión metapoética. Los mismos títulos de algunos poemarios —en particular, *Hablando de pintura con un ciego* (1993) y *Mensajes en botellas rotas* (1996)— subrayan rotundamente esa conciencia de esterilidad; y por lo demás, la proclamación de la inutilidad de la escritura es el argumento de piezas como «Llega, toca, lárgate», de *Arde Babilonia* (1994) —«Es inútil, le dije. / Escribir. / Escribir es inútil / [...] carece por completo / de sentido»[52]—, o del poema que cierra la antología *El invento*, «Las palabras» —aunque aquí, tras la desacralización que supone no sólo la afirmación de su inoperancia («Las palabras son inútiles, tercas, retorcidas / como tornillos que no entran rectos») sino, sobre todo, la negación de su belleza («yacen destripadas» como «juguetes de un niño pobre»), el sujeto se aferra a ellas como tabla de salvación frente a la precariedad vital: «Pero son —lo he dicho, lo repito— lo único que tengo»[53].

[49] López, 2004. En Wolfe. 2004.
[50] Wolfe, 1997, 80.
[51] En Martínez, 1994, 63.
[52] Wolfe, 1994.
[53] Wolfe, 2001, 92.

Más allá de esto, el poema no deja de ser una «especie de salvoconducto / a ninguna parte», tal como ya sugerían dos de los versos de *Hablando de pintura con un ciego*[54] y reitera el poeta de forma tajante en uno de los fragmentos de *Hay una guerra*: «¿Qué es, si no, la literatura? Una gran carta enviada al fondo de ninguna parte»[55].

Ese escepticismo, sin embargo, no parece interferir en el vigor comunicativo que Wolfe procura para sus versos, tal como en repetidas ocasiones ha manifestado: porque la literatura es, en efecto, una serie de cartas enviadas al vacío —esos *mensajes en botellas rotas*—, pero éstas encontrarían de pronto su *sentido* al ser recibidas por alguien a quien *dicen cosas*[56]. Parece, al fin, que la inutilidad de la poesía se vería neutralizada en su comunión potencial con un lector cuyo ánimo logra involucrar. Por otro lado, el realismo sucio de Roger Wolfe muestra un componente de provocación que conscientemente actúa como dispositivo quebrantador de las convenciones y los esquemas mentales asentados[57], lo que pone también en entredicho la tan pregonada conciencia de inutilidad; argumento que, por último, es asimismo cuestionado por un ejercicio ocasional de crítica directa —más allá del puro testimonio— de determinados aspectos de la realidad colectiva, por más que esa crítica aparezca mediatizada por una ironía transgresora que la aparta cuidadosamente de cualquier voluntad militante y de toda vehemencia proselitista[58].

En estrecha conexión con la categoría de utilidad, Roger Wolfe muestra una postura no menos ambigua a propósito de la noción del compromiso en literatura, que teóricamente parece quedar zanjada en algunos poemas metadiscursivos, pero que de nuevo contradice, y en no poca medida, su propia práctica de la poesía. Así, en la pieza «Compromiso», de *Arde Babilonia*, la postura wolfiana parece resumirse en la displicencia desengañada que destila el epígrafe que preside los versos: «*—¿Eres político, Lou? / —¿Político? ¿Con respecto a qué? Dame un tema, / te daré un pañuelo, y me limpias el culo con él…*»; aunque, por otra parte, el cuerpo de la composición acuda a sugerirnos que tal descreimiento no afecta tanto al compromiso en sí como al modo de ejercerlo, pues se resuelve en una crítica al afán tan pretencioso como fallido de implicarse en otra realidad distinta de la apegada a la piel del sujeto que escribe, el *aquí* y el *ahora* de la propia cotidianidad, único escenario susceptible de comprometer al poeta:

> Hay escritores
> que se empeñan

[54] Wolfe, 1993.
[55] Wolfe, 1997, 87.
[56] Véase Martínez, 1994, 63.
[57] *Ibíd.* 62.
[58] Este desplazamiento desde la displicencia individual hacia la preocupación colectiva, que deviene en una reflexión sobre lo social y hasta lo político (formulada, eso sí, en términos de un marcado desencanto) es bien reconocible en algunas zonas de *Arde Babilonia*: léanse poemas como «Democracia», «Revolución», o la serie «8 poemas en forma de artefacto».

en que los libros
siempre están
en otra parte.

Somalia
Nicaragua
Mongolia
Pernambuco
Sarajevo
qué más da.

Y si te paras
a pensarlo
tiene gracia
porque al final
aciertan
sin saberlo:

cualquier
jodida parte
menos donde ellos
estén.[59]

Un desengaño más extremo muestra el escorzo irónico que introduce la coda al famoso aserto celayano en la «Glosa a Celaya», de *Cinco años de cama* (1998):

La poesía
es un arma
cargada de futuro.

Y el futuro
es del Banco
de Santander.[60]

«Y el futuro / es del Banco / de Santander» sella el poema con una proclamación terminante de la falta de expectativas sociales en la era del capitalismo avanzado, y de paso, desmitifica y desenmascara la demagogia del discurso socialrealista. Porque, eso sí —al igual que las poéticas de Riechmann y de García Montero—, el realismo sucio diseña un sujeto lírico que de nuevo difiere radicalmente del sujeto heroico del realismo social, y su condición desengañada y marginal opone una desolada lucidez a la ingenua vocación mesiánica y profética de la vieja retórica obrerista.

[59] Wolfe, 1994, 59-60.
[60] Wolfe, 1998, 28.

Con todo, por más que Wolfe se empeñe en hacer alarde de una postura escéptica o de displicente egotismo, sus poéticas no dejan de mostrar, por momentos, una rebeldía que enmascara apenas la voluntad combativa, aunque la ironía acuda a neutralizar —como en «Poética negra»— cualquier atisbo de ingenuidad o dogmatismo:

> Una pluma sigue siendo preferible
> a tener que desempolvar
> la mágnum 44.[61]

Sea como sea, esta rebeldía nos conduce hacia los nexos que comunican el ejercicio creativo de Roger Wolfe con las actuales poéticas del compromiso. En los episodios dispersos consagrados a la reflexión sobre el oficio que jalonan su ensayo-ficción *Hay una guerra*, Wolfe funda su concepción del realismo «en el brutal choque del individuo con el medio circundante» y define la literatura —o la *realidad*— como «las cuatro paredes de la experiencia personal»; ahora bien, reclama —como Riechmann, como García Montero— una experiencia responsable y sensible a los estímulos del mundo, que a él le lleva a sufrir cada día «el dolor —y la dicha— de la realidad» y le hace imposible retraerse al ensimismamiento «mientras el mundo se cae a pedazos ahí fuera»[62]. Claro que el compromiso nace en la poesía de Wolfe de su «empatía» con la realidad que le rodea y ahí mismo termina, pues más allá de «constatar lo obvio»[63], la escritura se le antoja una tarea socialmente inútil y, a lo sumo —dado el ejercicio último de sinceridad que para el sujeto supone—, un modo de purgación personal[64]. En las páginas de este libro, Wolfe explicita reiteradamente el nihilismo y la conciencia de inutilidad sugeridos en tantos de sus títulos poéticos. Y sin embargo, la dedicatoria que cierra el ensayo revela de manera incontestable el motor solidario que anima la poesía wolfiana —esa «preocupación por la vida» que, según palabras del propio autor, tan inesperadas como concluyentes, es en cierto modo *el cometido* del escritor[65]:

> *Este libro está dedicado a la memoria de mi madre.*
> *Se lo dedico también a todos los enfermos, ciegos, mutilados, torturados, marginados y presos del planeta; a los niños, a los animales, a las abuelas, a las prostitutas; a los que duermen debajo*

---

[61] Wolfe, 2004, 96.
[62] Wolfe, 1997, 78 y 128.
[63] *Ibíd.* 85.
[64] «Contrariamente a lo que muchos puedan pensar —explica—, desnudarme hasta las entrañas en público no me resulta en absoluto placentero; me horroriza, me pone literalmente enfermo. Pero al mismo tiempo, cada nuevo libro me limpia, me purga, me renueva y me da fuerzas para seguir quemando etapas, mudar de piel y aligerarme de equipaje en esta penosa travesía hacia la muerte» (*Ibíd.* 130).
[65] *Ibíd.* 161.

> *de puentes, a los que no tienen ni voz ni voto ni estadística que los ampare, ni manta ni cuerpo alguno con que taparse por la noche; a Jesucristo y a Buda, a León Trotsky y a su carcelero, a Laurel & Ardí* (sic)*, a Raymond Chandler, a Hank, al doctor Destouches, a Charles Baudelaire y a ti.*[66]

Hay una guerra y el sujeto que la narra —aunque se prohíba casi siempre la mirada compasiva— tiende puentes inequívocos hacia el lado de los vencidos. Lo hace con la dosis suficiente de desengaño como para permitirse apenas cualquier gesto activo de rebeldía y cualquier esperanza en la redención. Pero es claro que la pasividad fundada en el desencanto no es en verdad fruto de la indiferencia, que el observador del caos no puede callar lo que ve, y que ha acabado tal vez por implicarse en un modo de ordenación. De hecho, esta forma singular de compromiso que calladamente subyace a la propuesta del realismo sucio interviene en la condena wolfiana de los productos estéticos de sus coetáneos, a quienes en las páginas de *Hay una guerra* censura sin miramientos por su inhibición frente a la problemática cotidiana: si para Wolfe la tarea del escritor pasa por «ser fiel a sí mismo y al mundo en que vive con la mayor honestidad y entrega de la que sea capaz», contempla a sus colegas como «una conjura de necios que bien podrían estar viviendo en Marte, porque no se enteran absolutamente de nada»[67]. En cambio, la sordidez de la vida urbana atrapada en sus versos —alcohol, jeringuillas, hastío, rencor…— deviene una llamada inexorable a la conciencia del lector, al desenmascaramiento de sus propias pesadillas y de sus más insanas pasiones, que son también las de la sociedad que habita.

Al programa poético del realismo sucio corresponde asimismo una muy específica elaboración retórica. La exigencia comunicativa que dirige la tarea creativa de Roger Wolfe reclama una referencialidad realista que garantice la transitividad directa. Pero, ahora frente al modelo lingüístico experiencial, respetuoso con las convenciones del lenguaje poético y —a decir de Wolfe— embutido «en el corsé retórico de la *literatura*»[68], tanto la vocación de honestidad a lo real como el afán de provocación en que se funda esta propuesta conduce a sus cultivadores a la transgresión de los parámetros más convencionales del género, y a la elección de un lenguaje situado en las lindes de la poesía. Por un lado, si el poema se concibe como una narración descarnada de episodios de la desolación, el poeta no escatima toda la crudeza, todo el tremendismo o la dosis de esperpento necesarios para provocar la desestabilización de los cimientos del lector. Por otra parte, en consonancia con el universo narrado, el estilo será deliberadamente prosaico, desaliñado y bronco, en las antípodas del esteticismo y —porque la vida también lo es— radicalmente antipoético; el registro coloquial, vulgar incluso, aparece salpicado de términos procedentes de argots callejeros, blasfemias o voces remitentes al mundo de lo escatológi-

[66] *Ibíd.* 187.
[67] *Ibíd.* 78.
[68] *Ibíd.* 136.

co, supuestamente legitimadas por el contexto verbal en que se insertan —el «clima» de la historia— y por la subordinación a las normas del *decoro* (pues, frente a la vocación de «normalidad» del yo lírico de la experiencia, el realismo sucio esboza una subjetividad marginal y problemática más próxima al malditismo que al ciudadano de a pie). En resumidas cuentas, la agresividad de la expresión es espejo de la misma violencia del mundo del que habla[69], y los recursos que moldean esta poesía aparentemente desprovista de artificio convergen en una misma voluntad de recrudecimiento de la fealdad de la vida. Por ejemplo, esa mueca de humor negro que aflora a menudo en la poesía de Wolfe funciona como una lente deformante que acude a sacudir aún con más violencia, por virtud de la banalización de lo escabroso, la sensibilidad del lector. Y la ironía jocosa o el sarcasmo demoledor de ascendencia bukowskiana (como en el poema «Democracia»: «Corderos de camino al matadero / dándole a escoger el arma / al matarife»[70]) actúan en beneficio de la mordacidad crítica y subrayan en último término el radical escepticismo con que se afronta la vida, el nihilismo, el sinsentido de todas las cosas.

La fórmula del realismo sucio se emplaza, al fin, en un lugar escurridizo entre la displicencia individual y la preocupación colectiva. Pero, cuando menos, y al margen del voluntarismo de su sujeto, no puede negársele a esta retórica de la degradación cotidiana su destino último de denuncia social. La ambigüedad programática que define a la propuesta, entre la inhibición y la protesta, entre el malditismo y la responsabilidad, podría quedar ilustrada y a la vez resuelta mediante el contrapunto de dos formulaciones, menos opuestas que complementarias, del mismo Roger Wolfe. En la primera, pagando tributo a su vocación transgresora, podemos verle arremeter contra la supuesta *corrección* cínica de quienes plantean la escritura como un ejercicio éticamente responsable: «Todos estos capullos [...] llenándose la boca de "responsabilidad". Como si el escritor tuviera otra responsabilidad que la de escribir bien»[71]; sin embargo, del justo crédito que debemos conceder a esta postura nos alerta otra sentencia, no menos contundente, en la que Wolfe no duda en asignar a la poesía una función coherente con esa «preocupación por la vida» que de antiguo señalara como tarea del escritor: «Proporcionar goce intelectual; hacer ver; hacer pensar»[72]. Así pues, de este espíritu nihilista que traduce la perplejidad del hombre postmoderno no resulta una resignación al cabo cómplice con los postulados vigentes: el fiel de la balanza se inclina hacia el lado de una rebeldía que, después de todo, aspira a resolverse en alguna suerte de rentabilidad social.

---

[69] En este sentido, el proverbio de Lao Tse con que David González (2000) introduce su libro *Sparrings*. Ribadesella. Línea de Fuego —«Las palabras que dicen la verdad no son hermosas, / las palabras hermosas no dicen la verdad»— enuncia bien a las claras que el feísmo expresivo está al servicio del efecto de realidad de lo narrado.
[70] Wolfe, 1994, 33.
[71] Wolfe, 1997, 88.
[72] Wolfe, 2002, 30.

Las posiciones ilustradas por las voces representativas de Luis García Montero, Jorge Riechmann y Roger Wolfe, ubicadas en lugares bien diversos de la escena de la lírica, bastan para contestar el pronóstico de José María Parreño y componen un testimonio convincente de que, en verdad, no corren hoy tiempos tan malos para la lírica ni soplan vientos tan contrarios a la confianza en la utilidad potencial del género. Clausuradas las experiencias de evasionismo artístico y presunta indiferencia ética que supusieron los discursos novísimos[73], vuelve a detectarse en la generación de los ochenta una reivindicación de la esencial utilidad de la poesía, cuando menos en tanto instrumento ideológico que conforma nuestro inconsciente y es en consecuencia susceptible de transformarlo, a través de la creación en el poema de un personaje responsable y reflexivo, que deja plasmada una visión del mundo capaz de decir «otra moral» o de insinuar «otro ritmo posible». Sabe ahora el poeta que la librada en el terreno de la ideología es la única batalla al alcance de la poesía, y precisamente en esta condición de útil ideológico descansa su potencialidad revolucionaria. En palabras de Jorge Riechmann, un poema logrado constituye cuando menos una incitación a «quitarse las orejeras, salirse del carril, desuncirse de la noria, pararse al borde de la autopista y *respirar*»[74]: esto es, a sustraernos a la tiranía del pensamiento establecido para invitarnos a re-pensar la realidad. Lo que se desmorona bajo esta concepción de la poesía como instrumento de lucha ideológica es el sentido positivista de la noción de utilidad abrazado por el socialrealismo: el poema no aspira a la resolución de crisis y conflictos, sino tan sólo al entrenamiento en el «uso de razón crítica y de corazón libre»[75], a la resistencia frente a la moral instituida y el control de los mensajes ejercido desde el poder. A estas alturas de la historia literaria, resulta ingenua la creencia romántica en la inmediatez instrumental de la palabra, pero no en la lenta fecundidad de un discurso que, dispuesto a desenmascarar los espejismos de la realidad y constituirse en propuesta ética, despierte la conciencia crítica del lector frente a las leyes del pensamiento único.

Concluiré estas consideraciones con dos testimonios dispares, que quisiera sirviesen para sancionar a su vez el desplazamiento y la vigencia de esta nueva fe en la utilidad de la poesía. Contra la vieja noción positivista de utilidad, y contra las connotaciones pragmáticas que asocian el término al utilitarismo mercantilista, se rebelan por un lado estas palabras de Fernando Beltrán, un poeta que, desde los comienzos de su andadura creativa, ha venido mostrando una viva preocupación por recuperar a los lectores, que anhela también alcanzar una poesía útil —necesaria y «practicable»— para quienes la leen, y que cifra por último tal utilidad en la capaci-

[73] Para la revisión de este controvertido tema, véase el trabajo de Lanz, 2002.
[74] Riechmann, 1990, 12.
[75] García Montero, 1993,. 236.

dad del poema para extender otra mirada sobre el mundo, en una tarea, en fin, de subversión ideológica[76]:

> Mientras tanto, y a pesar de otras sombras y abandonos, seguiremos los poetas, y tendencias aparte, como Cocteau, pensando que nuestro oficio es imprescindible, aunque no sepamos para qué. Tal vez para nada. Tal vez para seguir persiguiendo por los tópicos pasillos del día ese verso conmovedor que nos haga reconciliarnos con nosotros mismos, a pesar de que todos los parámetros económicos nos cataloguen como un cero a la izquierda, escrituras no cotizables y una curiosa especie de cuya extinción sólo le libra la terca e involuntaria obstinación de sus individuos por seguir siendo tan estériles a sus vecinos como fieles y útiles a su propio tiempo.[77]

Siempre más contundente, Jorge Riechmann parece encontrar precisamente en un género infravalorado en las sociedades del pragmatismo tardocapitalista un caudal de utilidad que supera el de cualquier otra forma de expresión o comunicación, al hallar en su condición marginal el privilegio de una radical libertad. Así parece inferirse de «La existencia lujosa», poema metadiscursivo incorporado a su ensayo *Poesía practicable*, que reflexiona sobre las consecuencias del desplazamiento de la poesía como lugar central de la cultura y la consiguiente merma de centralidad en las estructuras de poder. «La existencia lujosa» se apoya en un juego conceptual para proclamar los valores de un género que encuentra en la pérdida de su lugar social la prerrogativa de su gratuidad —si hay consenso sobre la marginalidad de la poesía, ésta podrá permitirse todos los lujos— y, en hábil pirueta, termina contestando su condición superflua. De esta manera, Riechmann exalta una poesía que se cumple en su vocación perturbadora: «vamos a permitirnos ser tábanos», «raíces destempladas»; en su voluntad de honestidad: «vamos a permitirnos ser honestos»; en su carácter rebelde y transgresor: «contra-decir y hasta contradecirnos»; en su fisonomía impura: «esa palabra que mancha»; en su anhelo revolucionario y —truncando las expectativas del título— en el lujo de su *necesidad* social:

> Puesto que —se ha corrido la voz— la poesía
> ya no importa nada,
> vamos a permitirnos ser tábanos.
> Vamos a permitirnos ser raíces destempladas
> de las que a veces estallan roncamente en el cerebro.
> Vamos a permitirnos ser honestos
> (sin renunciar por ello al honesto placer
> de disfrazarnos de vez en cuando).
> Vamos a darnos el gustazo

[76] Véase Beltrán, 2003, 88-89.
[77] Beltrán, 1989, 33.

de no ser para todos los gustos.
Vamos a permitirnos rigores inauditos:
contra-decir
y hasta contradecirnos.
Vamos a permitirnos querer ser
esa palabra que mancha:
con toda la modestia y todo el duelo del mundo
revolucionarios.

Puesto que somos —hay consenso— superfluos,
vamos a permitirnos el lujo de ser
acaso necesarios.[78]

ARACELI IRAVEDRA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Bibliografía

Bagué Quílez, Luis. (2005). *Poesía española en el final del milenio. Nuevos modos del compromiso: géneros, tópica, tendencias*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante.

Beltrán, Fernando. (1989). «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)». *Leer*. 32-33.

____ (2003). «Poética». *Zurgai [Poesía de la conciencia]*. 88-89.

Casado, Miguel. (1991). «Jorge Riechmann: poesía del desconsuelo». *Ínsula*. 534. 20-21.

Colectivo Alicia Bajo Cero. (1997). *Poesía y Poder*. Valencia. Ediciones Bajo Cero.

Cuenca, Luis Alberto de. (1979-1980). «La generación del lenguaje». *Poesía*. 5-6. 245-251.

García Montero, Luis. (1990). «Prólogo». En Fonte, Ramiro. *Escolma poética*. Granada. Diputación Provincial (Col. Maillot Amarillo). 9-10.

____ (1992). «Felipe Benítez Reyes: la poesía después de la poesía». En Benítez Reyes, Felipe. *Poesía (1979-1987)*. Madrid. Hiperión. 7-25.

____ (1993). *Confesiones poéticas*. Granada. Diputación Provincial (Col. Maillot Amarillo).

[78] Riechmann, Jorge. (1990). *Poesía practicable. Op. cit*. 177.

____ (1993). «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». En García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio. *¿Por qué no es útil la literatura?*. Madrid. Hiperión. 7-41.

____ (1998). «La poesía de la experiencia». *Litoral [Luis García Montero. Complicidades]*. 217-218. 13-21.

____ (2000). «El oficio como ética». En Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid. Visor. 87-103.

____ (2002). «Poética, política, ideología». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*. 671-672. 19-20 y 37.

____ (2003). «Poetas políticos y ejecutivos bohemios». En Mariscal, José M. y Pardo, Carlos (eds.). *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid. Visor. 11-23.

González, David. (2000). *Sparrings*. Ribadesella. Línea de Fuego.

Lanz, Juan José. (2002). «"Himnos del tiempo de las barricadas": sobre el compromiso en los poetas *novísimos*». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*. 671-672. 8-13.

Martínez, Santiago. (1994). «El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe» (Entrevista). *Ajoblanco*. 69. 62-64.

Ortega, Antonio. (1994). «Introducción». En *La prueba del nueve (Antología poética)*. Madrid. Cátedra. 9-36.

Parreño, José María. (1993). «Mi generación vista desde dentro». *Revista de Occidente*. 143. 131-142.

Riechmann, Jorge. (1987). *Cántico de la erosión*. Madrid. Hiperión.

____ (1990). *Poesía practicable*. Madrid. Hiperión.

____ (1998). *Canciones allende lo humano*. Madrid. Hiperión.

____ (1999). «Poética». En *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid. Visor. 759.

____ (2000). *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*. Barcelona. DVD.

____ (2001). *Desandar lo andado*. Madrid, Hiperión.

____ (2003). «Empeños». *Zurgai [Poesía de la conciencia]*. 18-23.

____ (2003). *Un zumbido cercano*. Madrid. Calambur.

____ (2003). *Una morada en el aire. Diario de trabajo (18 de agosto de 2002 a 18 de agosto de 2003)*. Barcelona. El viejo topo.

____ (2006). *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona. Montesinos.

Rodríguez, Juan Carlos. (1999). *Dichos y escritos. Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética*. Madrid. Hiperión.

Salvador, Álvaro. (2003). «La experiencia de la poesía». En *Letra pequeña*. Granada. Los Cuadernos del Vigía. 227-236.

VV. AA. (1999). *Voces del Extremo [Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria]*. Moguer. Fundación Juan Ramón Jiménez.

VV. AA. (2000). *Voces del Extremo: poesía y conciencia*. Moguer. Fundación Juan Ramón Jiménez.

Wolfe, Roger. (1993). *Hablando de pintura con un ciego*. Sevilla. Renacimiento.

____ (1994). *Arde Babilonia*. Madrid. Visor.

____ (1997). *Hay una guerra*. Madrid. Huerga y Fierro.

____ (1998). *Cinco años de cama*. Zaragoza. Prames.

____ (2001). *El invento. Antología poética*. Selección de Aurora Luque y Emilio Carrasco. Málaga. Miguel Gómez Ediciones (Col. Cuadernos de Trinacria).

____ (2002). «Encuesta a poetas, críticos y editores». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*. 671-672. 30.

____ (2004). *Días perdidos en los transportes públicos* seguido de *Hablando de pintura con un ciego*. Edición de Juan Miguel López. Madrid. Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes / Universidad Popular José Hierro.