

## Reflexiones benjaminianas sobre poesía española contemporánea

Juan Carlos ABRIL  
*Universidad de Granada*

*Abstract:* Una serie de reflexiones sociológicas y estéticas, de herencia benjaminiana, presentan la poesía española contemporánea entre las visiones de conjunto unificadoras y el análisis particular de tendencias, individualizadas en un solo autor. También se aborda el manido uso de las emociones en un poema, la comunicabilidad de la poesía, su repercusión en los mercados y en el lector, y la poesía concebida como conocimiento. Si el poeta es el pastor del lenguaje, ya que el lenguaje es la esencia del ser –Heidegger– y tenemos al menos la primera razón para elevar la poesía a la categoría de lenguaje quitaesenciado. La poesía debe huir de la prisa. El poeta puede perder el fin de semana –o el tiempo necesario– buscando el adjetivo. La poesía como reivindicación de la lentitud y, por ende, rebeldía e inconformismo frente a las prisas del capitalismo avanzado.

*Keywords:* Poesía, lentitud, emoción, subjetividad, mercado

«La literatura no ha existido siempre» es una frase ya casi lapidaria que el profesor Juan Carlos Rodríguez<sup>1</sup> acuñó a mediados de los años setenta para dar cuenta de las diferentes formas escritas y textuales que a lo largo de la Historia se habían ido sucediendo, y cómo lo que hoy conocemos como «literatura» no se puede comparar a lo que Catulo o Propertio entendían, tratándose en ambos casos de textos escritos. Lo que conocemos como literatura se ciñe a un modo de producción ideológico concreto, determinado en un tiempo preciso, y no es un reflejo, o producto, sino la ideología misma expresada en el discurso literario. De igual modo la poesía, que es obviamente también literatura, participa de las constantes proteicas que la han caracterizado desde que comenzó la acumulación originaria a finales de la Baja Edad Media, como diagnosticara Karl Marx tan claramente en «La génesis del capital»<sup>2</sup>, último capítulo de *El Capital* que, a la sazón, y a propuesta de Louis Althusser<sup>3</sup>, había que leer por el final, esto es, por ese capítulo final que, sin embargo, es el que relata el inicio de todo. De esta diferenciación se desgaja también la ruptura con la concepción del tiempo lineal, esto es una *episteme* específica para cada momento histórico, con un corte radical que los separa. También esta noción –importantísima, la *cou-*

1 Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, col. Universitaria, 1990 [1974].

2 Karl Marx, *La génesis del capital*, Moscú, Editorial Progreso, 1986 [1962].

3 Louis Althusser, *Para leer El Capital*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1985 [1965].

*pure épistémologique*, de herencia estructuralista– es althusseriana.

La relación de la poesía y el capitalismo, además, ha sido señalada por muchos. Para sus coetáneos academicistas, los análisis críticos de Walter Benjamin no se sabía bien si eran sociología, historia, filosofía<sup>4</sup> o algún otro derivado mezclado con un marxismo de corte melancólico poco ortodoxo, pero, lo cierto es que, con el tiempo, esos análisis se han convertido en instrumentos decisivos de una mirada creativa hacia la literatura en la que el fragmento o la fragmentariedad se han impuesto como modo –lo que importa es el modo– de ver el mundo. De hecho, su libro más ambicioso quedó inconcluso, el *Libro de los pasajes*. En cualquier caso, la génesis del capitalismo conlleva paralelamente el nacimiento del sujeto literario<sup>5</sup>, es decir, la subjetividad moderna. Convergamos que existe el yo desde el inicio del mundo, ciertamente, pero no la noción de sujeto, y cada modo de producción histórico rellena ese yo de una manera determinada, configurándolo según el pensamiento –hegemónico, con sus contradicciones– de la época. Ahora bien, cuando hablamos de fragmento existen dos maneras de entenderlo. Primera, el fragmento en su relación con el todo, de herencia hegeliana, una totalidad expresiva, es decir, un lugar, un conjunto donde cada parte es solo la expresión del proceso global, de herencia luckasiana, idealista, y expuesta de una manera u otra en *Historia y conciencia de clase*<sup>6</sup> donde cada parte representa, expresa, contiene al todo. Segunda, en la que la versión de Althusser difiere, pues sus líneas de pensamiento son distintas<sup>7</sup>, como bien expone en *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*<sup>8</sup>, al enunciar su definitiva definición de la Historia, calificándola de «categoría o proceso sin sujeto ni fin(es)». No por nada en *La revolución teórica de Marx*<sup>9</sup>, según el francés, en el alemán opera un giro epistemológico radical, sacudiéndose el «pelo de la dehesa» hegeliano de su juventud. Eso sucede más o

4 Cfr. Jesús Aguirre, «Walter Benjamin: fantasmagoría y objetividad», prólogo a Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Trad. y prólogo de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998 [1972], p. 13.

5 Antonio Sánchez Trigueros, «Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario», en José Enrique Martínez Fernández (coord.), *Trilcedumbre (Homenaje al profesor Francisco Martínez García)*, León, Universidad de León, 1999, pp. 465-480, luego recogido en Antonio Sánchez Trigueros, *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Prólogo de Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, col. Estudios críticos de literatura y de lingüística, 2013.

6 Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*, Trad. del francés de Francisco Duque, cotejada con la trad. por Giannina Bertarelli, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto del Libro, 1970 [1923].

7 Juan Carlos Rodríguez, *Blow-Up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, Granada, Asociación de Investigación & Crítica de la Ideología literaria en España, 2002.

8 Louis Althusser, *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, Trad. de Santiago Funes, Madrid, Siglo XXI, 1974 [1973], pp. 75-81.

9 Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, Trad. e introd. de Marta Harnecker, Ciudad de México, Siglo XXI, 1990 [1965], p. 96.

menos hacia 1845-46, justo después de escribir *La ideología alemana*. Y después de eso sienta las bases para erradicar la dialéctica sujeto/objeto en la teoría del conocimiento, aunque no queda demasiado claro si a día de hoy se ha conseguido. Pero, resumiendo: la otra manera de entender el fragmento, en este sentido, tiene que ver con la parte que posee autonomía, sus propias articulaciones, temporalidad, no está sujeta al proceso global. Y estas nociones son muy útiles para entender la poesía contemporánea, enmarcarla en algunos procedimientos y, sobre todo, ciertos rasgos textuales, que es lo que nos interesa al fin y al cabo.

En la acumulación originaria –matriz económica del capitalismo– se encuentra la raíz de la subjetividad contemporánea, y siempre que se trata de ciencias humanas o sociales nos hallamos en el territorio de lo inexpressable, lo incuantificable y, por consiguiente, en arenas movedizas. El sujeto libre reemplazó con sus promesas de libertad al siervo, pero en realidad hoy sabemos que lo que se liberalizó no fue el sujeto sino la capacidad de los medios de producción y del sistema para explotar libremente. Ahí los especuladores avanzan o retroceden según convenga, hablando de libertad individual y, por el contrario, fomentando políticas de explotación colectiva que luego se traducen en la opresión persona a persona. Nuestra sociedad ha llegado hasta el punto de que cuando hablamos del individuo lo desvinculamos de su realidad social, y no podemos olvidar –no nos debemos cansar de repetir– que el ser social es el *ser en sí* del hombre. Esta confusión se ha generalizado y extendido hasta límites insospechados. Hoy día asistimos a una infatuación de los egos jamás vista con anterioridad, y si el lema neoliberal de nuestra época es «hazte a ti mismo», constrúyete a ti mismo, no menos importancia cobra el espejismo de las redes sociales, que generan vanos éxitos y promociones, lejos de la realidad artística, aunque bien pueden estar subvencionadas por el propio deseo de ser. Una película, al respecto, de absoluta novedad, *Florence Foster Jenkins* (2016), del inglés Stephen Frears, retrata a la perfección la impunidad de este mundo capitalista sin escrúpulos, y cómo todo se reviste de falsas sensiblerías, artificiosos sentimientos, y vanas pompas. Una crítica cómica y ácida de las contradicciones caprichosas del dinero. Cómo un puñado de billetes vuelve las acritudes, dulces, y las malas caras, simpatía. La actriz principal, Meryl Streep interpreta el rol de una ricachona estadounidense que desea a toda costa ser cantante, aunque no posee talento alguno.

Pero ¿qué pasaría si la Poesía cotizara en Bolsa, si hubiera cotizado en Bolsa desde el inicio de la Modernidad? De repente se informó por la mañana que la Poesía cotizaba en Bolsa. Avaes como Dante, Garcilaso o Shakespeare daban absolutas garantías. También se ofrecieron valores, una vez liberados los derechos de García Lorca, y subió como la espuma Madrid. Por su parte, Nueva York reaccionó con un lanzamiento de unidades de negocio

desde Poe a Auden, reivindicando fuertes influencias en el canon occidental. Frankfurt canalizó el ahorro de Rilke y Goethe facilitó seguridad, siempre rentable a lo largo de la modernidad. Londres respondió absorbiendo los bienes raíces de Eliot. El Simbolismo y las vanguardias, especialmente el Surrealismo, dieron un golpe de dados unánime en la mesa y París aumentó, colándose por el inconsciente las lecturas bisémicas del símbolo. Baudelaire había traducido a Poe no por casualidad, y todos los poetas malditos demostraron aún más desdén por el utilitarismo y el sistema imperante, con sus posturas rebeldes e inconformistas. A propósito, Pierre Bourdieu, el sociólogo francés que había escrito *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*<sup>10</sup>, y que en los años noventa definió las publicaciones de poesía como «inversión de capital simbólico», aseguró incentivos y solvencia, transparencia en la gestión de las interpretaciones y prestigio, por no hablar de éxito en filiales y traducciones. La voz corrió como la pólvora y hubo un revuelo de metáforas vivas que ofrecieron liquidez y mejoraron infraestructuras y tecnologías. Las estrofas hechas aparecieron de inmediato con su estupenda tradición secular. Brotaron los sonetos de Otero y Miguel Hernández, los monólogos dramáticos de Cernuda y Valente, los ángeles de Alberti, los lamentos enamorados de Salinas, y las melancolías: Bécquer, Rosalía, Darío. O la agitación de los Cancioneros, el Romancero, Góngora, Quevedo, Lope, por no hablar de la poesía hispanoamericana: Borges, Neruda, Vallejo, Pizarnik, y un fértil y torrencial etcétera. A media mañana, el *Diario de un poeta recién casado*, al anunciar su centenario, precipitó a Juan Ramón a lo más alto de los índices bursátiles, y ya estaba el Veintisiete rebelándose contra el maestro, aunque la mayoría lo entendió. De este modo la venta de poemarios se disparó, las librerías se llenaron y los neoplatónicos aceptaron que no hay mejor República que la de los poetas, esos soñadores que no renuncian a construir diálogos y conversaciones inacabadas sin rebajar la calidad estética, en la busca de un lenguaje propio y el desarrollo de la individualidad, singularidad que solo puede revertir en la construcción de una sociedad solidaria. A mediodía ya se habían emitido acciones de la poesía de la experiencia, compromiso, hermetismo y divergencias varias, pero sin renunciar al lirismo, al conocimiento que supone la poesía como exploración de emociones no vividas, ese territorio textual que descubre lo oculto de ti mismo, haciéndote vibrar, trasladándote al lugar del otro, la otredad en general. Todo ello desplazando el sujeto trascendental kantiano al sujeto cotidiano, ese que se parece tanto a nosotros. Así, con el cierre de los mercados, a última hora, la Poesía pujaba a la alza rompiendo siglos de historia. Y nunca fue más conveniente recitar unos versos cualquiera, los

10 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].

que sea. Las participaciones son de nuestra propia empresa, en un mundo sin duda muchísimo mejor.

No todo son desventajas. Si el capitalismo nos hace pensar de una manera global en cifras que pretenden representar valores, categorías, datos, etc., en las que sin embargo no nos vemos reflejados, pero que a la fuerza nos «dibujan», y de hecho configuran esta sociedad, también nuestro grado de abstracción se va abriendo, abarcando nuevas nociones que antes no incluía, expandiéndose y ampliando nuestro grado de racionalidad. La dialéctica contradictoria entre el progreso y las raíces, junto con la relación del liberalismo filosófico y los valores de progreso, también se pondrían en juego aquí. Asimismo hay que matizar que la abstracción pertenece al ámbito de la racionalidad en *l'âge classique*.

Qué duda cabe de que la poesía es una cuestión de inteligencia: inteligencia lingüística y emocional. Poesía es conocimiento como investigación, descubrimiento de zonas cognitivas que se desvelan en nuestra lectura, en nuestro aprendizaje, como sinapsis de zonas epistémicas distintas que se ponen en contacto. Campos semánticos y conjuntos que se incluyen. La poesía es un ejercicio de solidaridad, ya que tienes que entrar en el otro, desproveerte de tu yo y entrar en otro yo. Ese acto, por tanto, es una acción de entrada en la otredad a través de la generosidad y el altruismo. La lectura –como la poesía– se erige como el ejercicio que nos ayuda a conocernos a nosotros mismos cuando nos ponemos en el lugar del otro, a través de un borrado de la identidad en el que dejamos que nos penetre la otredad. De este modo, el ejercicio de tolerancia que es la poesía, permite, por medio de la reflexión de la lectura, borrararnos a nosotros mismos. De este modo el lector entra en el texto, aunque lo que de verdad sucede es que el texto entra en él. No parece fácil borrar nuestra identidad, al contrario, se muestra bien difícil, conformados como estamos por tantos prejuicios, programados por las corrientes ideológicas hegemónicas que nos hacen repetir lo que quieren que repitamos. Luis García Montero suele insistir mucho en la frase del *Juan de Mairena* machadiano por la que para construir una sociedad libre hay que atreverse no solo a «decir lo que pensamos», sino a «pensar lo que decimos». Ciertamente la poesía solo puede concebirse como ejercicio de la reflexión, pensando lo que decimos lejos de la velocidad, las prisas, y las corrientes de opinión hegemónicas. Poesía como territorio en el que desarrollamos nuestra propia conciencia. Si el poeta es el pastor del lenguaje, ya que el lenguaje es la esencia del ser –Heidegger en su famosa *Carta sobre el Humanismo*– tenemos al menos la primera razón para elevar la poesía a la categoría de lenguaje quitaesenciado, que bien podría aducir Pedro Salinas. El poeta debe huir de la prisa. La poesía debe huir de la prisa. La poesía es ese espacio de reflexión del lenguaje y, como tal, necesita de lentitud. El poeta puede perder el fin de semana –o el tiempo necesario– buscando el

adjetivo. La poesía como reivindicación de la lentitud y, por ende, rebeldía e inconformismo frente a las prisas del capitalismo avanzado.

La otra piedra de toque, las emociones, se suele mezclar –aunque no de manera ingenua, sino con criterios puramente mercantiles en la mayoría de las ocasiones– con el axioma de que el poema debe emocionar, o sea, contar cosas emocionantes, reproduciendo si hace falta historias patéticas –la falacia patética que argumentara el *New Criticism*– que solo pretenden y deben pretender conmover al lector. O sea, si la premisa es que un poema debe emocionar, cualquier cosa que saque la lagrimita o nos haga compadecernos del prójimo es –sería– suficiente. Obviamente no, porque la poesía no se desarrolla en territorios ya explorados, sino que explora donde nadie antes ha llegado. T. S. Eliot no abogaba por contar emociones, con lo que se incurre en la conocida falacia, detallando historias muy cargadas de emoción: por ejemplo sobre un emigrante que pasa muchas fatigas, o una anciana desahuciada. Los ejemplos no faltan. Eliot hablaba de que el poema debe ser emoción, transmutar<sup>11</sup> la emoción y convertirse en emoción misma. El texto como corriente emocional, como *stream*. Por tanto al lector le llega la emoción viva, la vibración, el caudal del estremecimiento, el temblor del proceso, que es un descubrimiento, una emoción nueva, no vivida antes, quiero decir no vivida fuera del poema. Y esto es algo decisivo –una lección fundamental– que diferencia la poesía que me interesa de la que no: no hay en ningún caso verdad anterior al texto. Eso es, en buena lógica, la experiencia poemática de la que partía la poesía de la experiencia en Langbaum, que Borges, buen lector de poesía inglesa asimiló bien, una concepción cerrada en la que el poema –desarrollándose– completaba en sí una historia. O Cernuda, por supuesto. Pero la anécdota no tiene por qué estar basada en la cotidianidad. Recordemos los impresionantes poemas mítico-heroicos de *El inocente* (1970), de José Ángel Valente. La emoción se descubre al leer el texto, no existía antes.... Y, por cierto, hay que descartar de una vez la relación autor/lector, ya que eso no existe si no es como fantasmagoría. Solo existe relación texto/lector. De la misma manera que no existe –ni puede existir– ningún *a priori* estético que condicione la calidad del poema. La buena poesía «se hace» con todo. Hay incluso quien va más allá, pues el límite no estaría en buena o mala poesía, sino en la dialéctica poesía/no poesía, desde Croce a Berardinelli. Ambas son compatibles en el fondo, ya que plantearían por un lado la poesía y, digamos, por otro lado la subpoesía como categoría subliteraria, al igual que sucede en novela con los *best seller* y toda esa literatura de consumo y baja calidad.

Recapitulemos introduciendo un término pertinente, diglosia poética,

11 Cfr. Esteban Pujals Gesalí, «Introducción» a T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Ed. bilingüe, intro. y trad. de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1990 [1943], pp. 30-31.

que pertenece a la lingüística y que ahora podemos asociar –permítasenos– a la poesía: lenguaje poético lírico, alto (A), y lenguaje referencial, realista, bajo (B). Sin establecer comparativos agravantes entre lo alto y lo bajo, «La naturaleza ha pasado de moda», dijo Des Esseintes en *A contrapelo*, pero al final tuvo que tragarse sus propias palabras, ya que cualquier artificio acaba pasando de moda antes que la propia naturaleza. Todo hay que decirlo: hay poetas que desde jóvenes ya plantean una poética que va a quedarse casi igual hasta su muerte, con un mínimo de evolución. Hay otros poetas –como una estética polifónica– que poseen en su propio seno el reto de ir construyéndose de diferente modo, mutando en cada libro o por ciclos.

La poesía tiene un don, volver lo que no se entiende, el misterio, eso que no se puede decir con palabras cotidianas y que forma parte del lado oculto de las cosas, volverlo algo comprensible a través de precisamente ella, la poesía. La poesía no se puede explicar, ni tampoco traducir. Y por eso un poema social puede llegarnos, o un poema hermético puede llegarnos, porque la poesía es capaz de canalizar tanto nuestra dimensión social como esas zonas oscuras, si es –buena– poesía, o si en un momento determinado la recepción así la estima y la siente, pues también de eso se trata a la hora de discutir cuándo un poema es –bueno o no–. Hacer del misterio algo poético es una de las claves de esa inteligencia lingüística y emocional. Lo que es conocimiento o comunicación –debate mediodisecular que escondía más bien la lucha por el poder intergeneracional, como el manido irracionalismo– queda escorado al analizar el poema, que se plantea como fin primero ser una realidad en sí, ser poesía. Después, se halla el conocimiento como instrumento decisivo para captar la realidad, único e insustituible, y en último término, la comunicación podría formar parte de la poesía, pero sin definirla. Todos sabemos lo que es lo real, pero ¿qué es la realidad? Ese objeto escurridizo. De estos tres pasos, cada uno merecería ser estudiado pormenorizadamente. Partiendo de que la base del poema es una representación verbal de una realidad y no la realidad misma, habría que remontarse a la asunción de los parámetros de la ficción literaria también para el género lírico, algo que ya se ha reivindicado casi por todas las escuelas poéticas de la segunda mitad del siglo xx. El argentino Hugo Mujica, creo recordar que en *La pasión según Georg Trakl*, dice en algún momento que «La creatividad es el encuentro del otro en uno y lo de uno es la respuesta». Esta frase revela una crisis en el seno de la identidad, aunque no es más que un *novum* que necesita romperse para abrirse espacio. El sujeto no puede describir toda la realidad, hay cosas que se escapan a su mirada. El desvío como técnica poética para abrazar el misterio, el rodeo, el desplazamiento... Un poema siempre te tiene que decir algo que no sabes, algo que desconoces. Nuestro yo se concibe como un fantasma gramatical, porque el lenguaje del yo no ha existido nunca. Lo que existe es la ideología que lo ha rellenado. En este

sentido, la patraña de la concepción idealista de la esencia subjetiva de la belleza no puede alejarnos de nuestro objeto, y el arte siempre ha pretendido presentar objetivamente una cosa, lejos de la subjetividad. Hay que abolir de una vez el sujeto trascendental kantiano, sustituirlo por el sujeto cotidiano. Al menos miraremos desde un punto de vista material.

La palabra no puede ser un espacio público a secas, hay muchos matices. No podemos confundir, sin más, la poesía como un espacio donde dialogan las conciencias. Partimos de ahí hacia las palabras que poseen vocación de ser públicas, pero la palabra poética mezcla interés privado –en sentido habermasiano– con dimensión pública, ya que es leída por un lector, un público al fin y al cabo. No podemos olvidar que esta dialéctica rige el mercado, en suma, y que se encontraría en total relación la oferta por parte del mercado y la demanda de los lectores. Volvemos a la conocida sentencia de Lope de Vega: «Porque las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto». En este mecanismo, una vez más, rige la tensión en la obra de arte, sea de la disciplina que sea, canalizada a través de la emoción de la recepción. Y el mercado, a propósito de esa infatuación de los tiempos que vivimos, o sea de la relación del yo con el sistema, que es como confundir el rábano con las hojas. El yo ha llegado a ser tan vanidoso que se cree un sistema. Y si vende, aún más. Como el que cree que va a escribir, con su vida, una novela impresionante, y luego a las pocas páginas de empezarla –si es que llega a eso– la abandona. Igual que Freud hablaba del aparato psíquico habría que considerar el aparato ideológico. El yo no puede convertirse en un fin de por sí, es solo una minucia dentro del sistema. El capitalismo nos ha convertido en arrogantes «sistemas individuales», una suerte de *principium individuationis* degenerado: nos creemos que por nosotros mismos, solos con nuestro yo, formamos un sistema, cuando un sistema es un conjunto de yoes. Obviamente hay visiones del mundo más abstractas o simbólicas y otras más realistas y figurativas. Hay realidades, emociones e impresiones que solo se pueden expresar a través de la literatura, como hay emociones e impresiones que solo se pueden expresar a través de un cuadro. Lo que se plasma en literatura, aunque se intente desde otra disciplina, es intransferible. A pesar de la interdisciplinariedad, la poesía continúa siendo específica. Bien podrían considerarse estas como algunas de las claves de la abstracción contemporánea, para poner las bases de un realismo abstracto. Hay que recordar que en inglés «abstract» también significa «resumen» en una acepción bastante común. Por tanto, cualquier abstracción resume, efectúa una singular síntesis de la realidad. La abstracción se aparta de la realidad en la representación de la imaginería en el arte. Este distanciamiento de una representación exacta puede ser solo ligera, parcial o completa. La abstracción existe con cierta graduación. Incluso el arte que pretende verosimilitud del más alto grado puede ser abstracto, al menos en teoría, pues la represen-

tación perfecta es extremadamente improbable. La obra de arte que se toma libertades, alterando por ejemplo el color y la forma de maneras evidentes, puede decirse que en parte es abstracta. La abstracción total no conserva ninguna traza de referencia reconocible. El arte figurativo y la abstracción total son casi mutuamente excluyentes. Pero el arte figurativo y el representativo (o realista) a menudo contienen algo de abstracción parcial. Entre los muy diversos movimientos artísticos que personifican una abstracción parcial estarían por ejemplo el fauvismo, en el que el color está intencionalmente alterado en relación con la realidad, y el cubismo, que claramente altera las formas de la vida real en los objetos que representa. Realismo abstracto como vitalismo abstracto, una suerte de optimismo antropológico, optimismo que no sabe muy bien la razón de ser, teñido de melancolía desde su propia constitución, e incapaz de explicarse a sí mismo. Así, quisiera aprovechar este texto de Luis García Montero:

La abstracción gobierna nuestras vidas como una mala novela sin relato y la lectura se convierte en un ejercicio insoportable. El conocimiento de la realidad exige hoy, en la lógica de los mundos virtuales, esforzarse para ver lo invisible, escuchar eso que aspira al silencio y al enmascaramiento, reconocer el sabor ácido de lo que pretende vivir en un territorio insípido y sin responsabilidades éticas, percibir el mal olor de aquello que se esconde bajo la neutralidad higiénica de lo científico y tocar con las manos el efecto carnal de las órdenes sin rostro. Frente a la borradura de las experiencias y el olvido de la historia, se trata de vivir el mundo con los cinco sentidos<sup>12</sup>.

La poesía curva es muy bonita pero peligrosa, a veces te pierdes o no llegas, hay abismos insalvables. La poesía plana es más sencilla y fácil, pero aburrida. Un camino ameno debe combinar subidas y bajadas. Un poema debe respirar, no puede ser un desahogo para empatizar con el lector, ni un territorio cosido a fuerza de retales, para impresionar a iniciados. Por eso abstracción no significa erudición hueca. Significa esquematizar, estructurar la realidad que nos circunda. No obstante abstracción no es racionalismo, muy al contrario: después del *Rizoma* deleuziano, ya nunca nos podremos desprender de esta noción axial. Lo que quiero decir es que en los últimos años ha explotado el fenómeno de la subpoesía, que no era en absoluto habitual como en el caso de la novela. Y deberíamos aplicar las mismas características taxonómicas: catalogarla como subliteratura. Eran raros los *best seller* de poesía, recordemos los *Poemas de amor* (2007) de Antonio Gala, con prólogo de Pere Gimferrer. Eso fue un caso aislado. Ahora, sin embar-

12 Ver el artículo completo en Luis García Montero, «La presencia invisible», 16.10.2011 en <http://blogs.publico.es/luis-garcia-montero/160/la-presencia-invisible/> [consultado el 28 de febrero de 2017].

go, aprovechando el mercado abierto<sup>13</sup> por la poesía de la experiencia, con la invasión de poetas raperos, de baja calidad, y autores que van a lo fácil, versificarlos<sup>14</sup> o poesía del mensaje y la «dictadura» de la comunicabilidad, ¿cómo interpretar sociológicamente este fenómeno?

Concluyendo. Hay que tener en cuenta dos cosas importantes. Primero, que el *modo* en que las cosas significan no es menos importante que *aquello* que significan. Segundo, que a medida que la tecnología mediatiza la identidad de manera creciente, esta, la identidad, debe desarrollar nuevas estrategias de movilidad en respuesta al inusitado cambio tecnológico. Como Proteo. Autor y avatar, en el fondo, son la misma cosa. Ante esta masa de subpoetas que se arrojan la poesía como un *best seller*, hay que decir no. El no como vía de conocimiento, como respuesta a lo que se nos avecina. No sé por qué Juan Ramón Jiménez se empeñaba en titular uno de sus proyectos poéticos *Sí*, aunque quizás –imagino– vio todo lo que significaba el advenimiento de su contrario, en ese proyecto de totalidad y poesía pura que él encarnaba. En efecto, hay muchas formas de decir no, nuestro lenguaje se ha cargado de negatividad para desistir de muchas cosas, y no se suele indagar en la renuncia. «No» como matriz que ahonda por un lado en el dolor de las cosas que dejamos, porque a veces renunciamos a ellas deseándolas, y otras veces nos sirve como lucidez para ir asimilando, por vía negativa, una serie de acciones que de otro modo no podríamos comprender. El no como vía de conocimiento: aprender a través de nuestros errores, aprender de todo lo negativo que nos rodea en un proceso por el que debemos continuamente ser vitalistas y expandir nuestra energía positiva –a pesar de los pesares– frente a las interacciones de los conflictos que nos rodean, y que en ocasiones no nos dejan vivir. La responsabilidad del autor no se halla en el lector, como si de una visión paternalista se tratara, para hacer fácil el mensaje, sino que se trata de responsabilidad del autor con el texto. Este es el gran destinatario de los esfuerzos autoriales, debiendo escribir un mensaje «codificable» de algún modo, y no dedicarse a escribir jeroglíficos. Al menos desde los códigos de la poesía.

La dialéctica negativa implica la autorreflexión, tan importante en todos los procesos poéticos: escritura, corrección, borrado, composición, reflexión, lectura... y eso también conlleva que el pensamiento vaya contra sí mismo, que se esté cuestionando continuamente, evitando la autocomplacencia y fomentando la duda. Ese es el pensamiento poético que debe interesarnos. Cuando evocamos lo que no tenemos, solemos aferrarnos a ese

13 Ver Juan Carlos Abril, «El mercado de la poesía de la experiencia», *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 26, enero, 2014. [http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-01-abril\\_poesia\\_exper.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-01-abril_poesia_exper.htm) [consultado el 28 de febrero de 2017].

14 Ver Luis Bagué Quílez, «Irónicos y fragmentarios. La tercera vía», *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 6, octubre, 2016, p. 86.

recuerdo por vía negativa, por muy ingenua o inocente que pretenda ser la evocación. En la dialéctica de la negatividad alcanza valor aquel inolvidable «No nos pidas la palabra» de Montale, en suma, el prestigio del vacío. Otra clave contemporánea.