

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 44-45 (2003)

Artikel: Sujeto biográfico y sujeto poético : a propósito de "Vidas improbables" de Felipe Benítez Reyes

Autor: López Guil, Itz'iar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-268627>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SUJETO BIOGRÁFICO Y SUJETO POÉTICO:
A PROPÓSITO DE *VIDAS IMPROBABLES*
DE FELIPE BENÍTEZ REYES

En 1959, en un conocidísimo artículo publicado en *Ínsula*, afirmaba Jaime Gil de Biedma:

Para que el poema resulte satisfactorio ha de mostrarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende; [...] el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración¹.

Con estas palabras – referidas a los principios teóricos en los que basaba su quehacer poético – se reconocía heredero de aquella poesía romántica que Robert Langbaum había bautizado con el marbete de «poesía de la experiencia» en el estudio homónimo², calificado por Gil de Biedma como «el mejor que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración»³.

Como es bien sabido, el marbete langbaumiano se aplicará tanto a la producción lírica de Gil de Biedma y la *generación del medio siglo*, como a aquella de la escuela poética que, tres decenios más

¹ J. Gil de Biedma, "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta", *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 54.

² R. Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House, 1957. Las citas del texto están extraídas de la edición española (*La poesía de la experiencia*, Granada, De guante blanco, 1996).

³ *Ibidem*, p. 53.

tarde, lo reivindicará para sí. Esta nueva *poesía de la experiencia*, corriente de la que Felipe Benítez Reyes es uno de los representantes más destacados, comenzó a consolidarse en el horizonte de la creación poética española ya desde los primeros años ochenta para terminar convirtiéndose en una de las tendencias mayoritarias que confluyen, según Juan José Lanz, en el «espacio estético común» de la postmodernidad⁴. *Vidas improbables*, el poemario de Benítez Reyes que hoy nos ocupa, constituye una de las aportaciones más valiosas de la poesía del período postmoderno, caracterizada, entre otros rasgos, por una frecuente *ficcionalización* del yo poético⁵, esto es, por la necesidad de establecer un distanciamiento en el texto entre el sujeto poético y el sujeto biográfico autor del mismo.

Esta necesidad, bastante habitual desde el medioevo en la poesía española⁶, deja de sentirse durante el romanticismo, dando lugar no sólo a una errónea interpretación de buena parte de la obra romántica, sino también a la frecuente tendencia del lector no especializado a establecer, a partir de entonces, una homologación entre sujeto biográfico y sujeto poético.

1. T. S. Eliot sostenía que, hasta el siglo XVII, los poetas habían podido sentir y pensar a la vez, aprehendiendo el pensamiento de

⁴ Véase J. J. Lanz, «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula*, 565, 1994, pp. 3-6.

⁵ Véase *La nueva poesía española (1975-1992)*, ed. de M. García-Posada, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 16-18.

⁶ Ya en su *Prologus Baenensis*, por ejemplo, Juan Alfonso de Baena, al enumerar los requisitos que ha de reunir un buen poeta, señala la necesidad de que éste «se finja ser enamorado» («*Prologus Baenensis*», en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Taurus, 1985, p. 38). No cabe duda de que, al menos en las obras bajomedievales, la explicitación de la distancia existente entre sujeto poético y sujeto biográfico obedece al carácter sacralizado de la vida y del arte durante este período histórico, en el que el poeta se considera mero instrumento de la mano divina. De ahí que buena parte de las obras poéticas conservadas – por ejemplo, las del mester de clerecía – comiencen habitualmente con la expresión “En el nombre de Dios”, que, lejos de ser un tópico vacío, refleja esta peculiar concepción de la actividad artística.

forma sensorial o recreándolo en forma de sentimiento, para después elevarlo a categoría poética. Desde entonces, sin embargo, el poeta tuvo que «pensar y sentir por turnos, pues con la Ilustración se produjo una disociación de la sensibilidad de la que todavía no nos hemos recuperado»⁷. Y es que, según Langbaum, «pensamiento y emoción dejaron de ser complementarios ya que ofrecían informes diversos, e incluso opuestos, de la realidad»⁸. Para este autor, el esfuerzo científico y crítico de la Ilustración, en su deseo de distinguir los *hechos* de los *valores*, lo que logró fue precisamente su disociación, «dejando por herencia un mundo en el cual el *hecho*» era «una cantidad mensurable mientras que el *valor* es ilusorio»; un mundo que no ofrecía «la verificación objetiva de esas percepciones que nutren la existencia humana, percepciones de belleza, bondad y espíritu»⁹.

Langbaum cifra el nacimiento del romanticismo – y con él, el de toda la tradición poética moderna – precisamente en el momento en el que los escritores tardodieciochescos se dan cuenta de las peligrosas consecuencias de una visión exclusivamente empírica del mundo. De la vasta producción poética romántica, Langbaum estudiará especialmente aquellos poemas que denomina *monólogos dramáticos*. En ellos – por ejemplo, en las *Lyrical Ballads* de Wordsworth – el poeta parte de una experiencia sensorial (*fact*) que impacta fuertemente en su imaginación, a modo de epifanía: su tarea será la de tratar de formular verbalmente tanto la inmediatez visual de la experiencia como el residuo emocional que ésta deja en la conciencia. Langbaum define esta poesía como un *empirismo corregido* debido a la confianza que se otorga a la experiencia, una confianza continuamente renovada, ya que el proceso de formulación verbal difícilmente alcanza una conclusión definitiva:

⁷ T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber, 1949, p. 273.

⁸ R. Langbaum, *op. cit.*, p. 100.

⁹ R. Langbaum, *op. cit.*, p. 64.

Es ahí donde la razón poética se distancia de la razón ilustrada. Mientras que el empirismo dieciochesco buscaba su reposo y su consuelo en las estancias dóricas de la razón, el empirismo – corregido – romántico se precipita en una fuga interminable, una huida en la palabra, una escalada de elocuencia, cuyo imposible refugio es, una y otra vez, la experiencia misma¹⁰.

En el monólogo dramático, la circunstancia que rodea al yo que habla en el enunciado poético comparece siempre como mera excusa, como medio para la auto-revelación lírica del yo enunciador. El hecho de que lo que se comuniquen no sea una verdad sino una experiencia, explica la importancia del yo observador no sólo como instrumento de percepción y construcción del significado sino también como artífice de la validez del poema,

pues existe diferencia de grado de realidad entre el observador y el objeto o circunstancia, siendo este último real en la medida en que se observa o experimenta. Dado que el observador cumple la misma función al margen de que su nombre coincida o no con el del poeta [...], no debemos pensar que se trata de la misma persona que sus amigos conocieron y de la que escribieron sus biógrafos; debemos, más bien, concebirlo como un personaje en una acción dramática, un personaje al que el poeta asigna las cualidades necesarias para que el poema le ocurra. [...] La ilusión autobiográfica resulta importante como argumento – el argumento del desarrollo de un individuo con el que el lector puede identificarse, convirtiendo así el poema en un incidente de su propio desarrollo¹¹.

Estas afirmaciones de Langbaum – o, mejor dicho, la necesidad que sintió de hacerlas – ponen de manifiesto la persistencia, todavía a mediados del siglo XX, de la popular ilusión que sostiene que la poesía brota directamente del corazón del poeta, identificando sin reservas al sujeto poético con el sujeto biográfico autor de los

¹⁰ J. Jiménez Heffernan, "Introducción", en R. Langbaum, *La poesía, op. cit.*, p. 23.

¹¹ R. Langbaum, *op. cit.*, pp. 118-119.

poemas. Tal ilusión arranca de los primeros estadios del proceso de creación de este nuevo tipo de poesía, cuando muchos poetas (Coleridge, Shelley, etc.) anunciaron que estaban sacrificando la forma de sus poemas en aras de la *sinceridad*¹². Precisamente la ficcionalización del yo poético, uno de los rasgos postmodernos más evidentes de la poesía de la experiencia actual, obedece también al deseo expreso, por parte de los poetas experienciales, de erradicar en el lector medio – el principal receptor de su obra – el mito romántico de la *sinceridad* de los poemas.

¹² Evidentemente su estilo antirretórico constituía en sí una retórica, dado que entre el sentimiento más sincero del corazón y el efecto de sinceridad en la página media siempre el acto de comunicación. Para Langbaum, la existencia de tal ilusión es, precisamente, «un síntoma del éxito de la retórica romántica», cuya contribución más duradera no será tanto la de "los poetas espasmódicos, Whitman y el verso libre", como la de "Keats, los pre-rafaelistas y los movimientos estéticos y simbolistas, la poesía del arte, e incluso del artificio y de la insinceridad. [...] La doctrina de la insinceridad que caracteriza al movimiento estético indica la conexión de ese movimiento con el romanticismo y la doctrina de la sinceridad. Ninguno de los dos sería concebible como doctrina clásica. [...] Sólo cuando el significado pasa a ser, en sentido epistemológico, una creación personal, es cuando se disuelve la diferencia entre enunciado subjetivo y objetivo, y el poeta siente la urgencia de enmascarar el origen subjetivo de su idea, de gastar arte para poder objetivarlo. Tanto la *insinceridad* como su vástago, la *máscara* de Yeats, alianza que condensa el intento literario desde el siglo diecinueve por escapar de la personalidad, han dado origen a una literatura en la que la sinceridad y la autobiografía se escriben en clave, de derecha a izquierda" (R. Langbaum, *op. cit.*, pp. 93-95).

Cabe señalar también que muchos poetas románticos negaron el carácter autobiográfico de su poesía, por ejemplo Browning, que en 1842 afirma lo siguiente sobre su primera obra *Pauline* (1833): «Se trataba de mi más temprano intento de una "poesía siempre dramática en principio, y de tantas aseveraciones de tantas personas que no me pertenecen"», (véase W. C. De Vane, *A Browning Handbook*, New York, Appleton-Century. Cofts, 1955, pp. 46-47).

2. Ya en el primer manifiesto poético experiencial, escrito por Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea¹³, se trata de desacralizar el concepto de poesía en tanto que expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto, defendiendo la condición ilusoria de los sentimientos como algo individual y entendiéndolos como una construcción ideológica producto de la clase burguesa y reflejo, por tanto, de la realidad histórica y social. El reconocimiento del carácter históricamente contingente de los sentimientos lleva implícita, para los poetas de la experiencia, la conciencia de que lo que desde el Romanticismo se había venido malentendiendo en muchas ocasiones como su representación – es decir, la poesía – no puede ser más que un simulacro, desacralizando así no sólo el texto poético como portador de verdades eternas y trascendentes, sino también la figura del poeta en tanto que vate oracular.

En 1987 Felipe Benítez Reyes afirmará: «Creo que en un poema la emoción debe ser fingida... He perdido esa superstición según la cual el poeta ha de dejar su vida en el papel. He pasado de entender la poesía como una confesión a entenderla como un género de ficción»¹⁴. La medida y explícita distancia entre el yo biográfico y el yo poético en este entender la poesía como un género de ficción llevará al creador a la disolución, a la anulación de la propia personalidad en otras voces, pues como señala Benítez Reyes: «Tal vez la poesía no aspire a otra cosa que a convertir a la persona en personaje»¹⁵.

Esta tendencia a subrayar explícitamente el carácter ficticio de la obra artística es, además de una reacción contra el mito romántico de la sinceridad, consecuencia de la pérdida de la conciencia de sujeto individual propia del artista postmoderno, que entiende la realidad como mera convención:

¹³ L. García Montero, J. Egea y A. Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

¹⁴ Véase F. Benítez Reyes, *Poesía (1979-1987)*, Madrid, Hiperión, 1992, p. 15.

¹⁵ Véase F. Benítez Reyes, «Una poética que no lo es», *Postnovísimos*, ed. de L. A. de Villena, Madrid, Visor, 1986, p. 100.

El mundo verosímilmente realista creado en sus textos, a partir de la conciencia de que lo que llamamos realidad es mera convención, [constituye] un juego de espejos, de planos de ficción, de diálogos, [que] permite entrever muchas veces, más allá de la pura representación, una percepción visionaria del vacío, de la realidad oculta¹⁶.

En los poemas lo importante no será, pues, la anécdota sino su *efecto de realidad*, la ficción de realidad que se ofrece imitando su apariencia de forma verosímil. La experiencia personal se objetivará de modo que pueda ser válida para los diversos lectores y se expresará en un modo narrativo, huyendo de la altisonancia y del alarde estilístico, ya que, según señala Benítez Reyes,

El poeta de nuestros días [...] parece condenado a mantener una educada modulación de voz, sin destemplanzas, y a ejercer su técnica sin alardes, procurando que su invisibilidad no sea menor que su eficacia¹⁷.

Al subrayarse el carácter ficticio – aunque verosímilmente realista – de la obra poética, «a la postmodernidad sólo le quedará la posibilidad del diálogo con una época muerta [...], con la Historia de la Literatura, con las creaciones precedentes vistas en su dimensión no actual, [...] recurriendo continuamente al *pastiche*, proporcionando una dimensión escénica, teatral, a la escritura, por la que ésta no *es*, sino que se *representa* a sí misma en el papel de lo que fue en otro tiempo»¹⁸. En la postmodernidad desaparece la que Eliot llamó

¹⁶ Véase J. J. Lanz, *La joven poesía española...*, *op. cit.*, pp. 190-191.

¹⁷ Véase F. Benítez Reyes, «La dama en su nube», *Bazar de ingenios*, Granada, La General, 1991, p. 44.

¹⁸ Véase J. J. Lanz, *La joven poesía...*, *op. cit.*, p. 182, y «La literatura como representación en *Poesía (1970-1989)*, de Luis Alberto de Cuenca», *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, pp. 159-171. Véase, asimismo, AA.VV., «Don de la ironía» y «Ficciones, apócrifos y otros poetas», en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, ed. de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1992, IX, pp. 176-183 y 242-248, respectivamente.

primera voz poética¹⁹, la del yo lírico hablándose a sí mismo o a nadie, y predomina sobre todo la *segunda voz*, la del yo dirigiéndose *al otro*, estableciendo un diálogo con el lector: «Sólo una mala lectura del texto poético [...] nos hará identificar el yo poético que actúa en el poema con el yo histórico del poeta y entender como *confesión* aquello que exclusivamente es *fabulación*»²⁰.

Si *Vidas improbables* puede encuadrarse con pleno derecho en la fase final de este cambio estético, en los poemarios precedentes de Benítez Reyes encontramos tematizada la evolución hacia este nuevo concepto de poesía. En ellos, el yo poético se presenta como desterrado por el tiempo – objeto primordial de su reflexión – de un alegre y despreocupado reino nocturno de fiestas estivales, asociado a la adolescencia y la primera juventud. Suficientes poemas nos invitan a identificar esta etapa vital extinta que el yo recuerda con aquella manera de hacer poética de la que el autor reniega en la cita (poesía como confesión). Por ejemplo, el poema «La Poesía» de *Pruebas de autor*: «Al ritmo que marcaba ordené yo mi vida. / A sus pies puse entonces lo mejor que tenía / la edad adolescente: esa ingenua manera / de ser artificiosa. Y a su reino de humo / me llevó de la mano. / Eran vanos los mundos que ofrecía, y ya sé / que, tasada la joya, su valor no es tan alto. / Lo que aún pueda darme, ¿será sólo ceniza, / y algo de aburrimiento?»²¹. No se añora ciertamente esta forma de poesía, pero sí el perdido mundo en el que se originaba («un mundo destrozado que nos mira»²²), una época dorada (tal es el adjetivo con el que más frecuentemente se la califica), cálida, veraniega, cuajada de mitos en los que creer, en la

¹⁹ Véase T. S. Eliot, «The Three Voices of Poetry», *On Poetry and Poets*, London-Boston, Faber & Faber, 1990, pp. 89-102.

²⁰ Véase J. J. Lanz, *La joven poesía...*, *op. cit.*, p. 185.

²¹ Recogido en *Paraísos y mundos*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 94.

²² F. Benítez Reyes, "Los espejos", en *La mala compañía*, recogido en *Paraísos y mundos*, *op. cit.*, 1996, p. 131.

que se podía malgastar «virtud, dinero y tiempo impunemente»²³. Desterrado, por tanto, de esas noches «que debieran haber sido la vida»²⁴, el yo, camino del invierno, se halla sumido en otra noche distinta, oscura y gélida. El doloroso acto de la memoria – y con él, el de la creación poética – nunca recupera plenamente el momento recordado: lo que antes era vida retorna, en la rememoración, como un temblor apenas; lo que tuvo límites precisos vuelve ahora en forma de ceniza; lo que fue cálido y blanco, es ya sólo nieve y tiniebla. La distancia temporal que separa ambas noches – la recordada y aquella en la que el yo se halla – ha de interpretarse precisamente como la distancia necesaria frente a la experiencia poetizada, que debe ser llevada al papel con frialdad. A propósito de estas composiciones señala Benítez Reyes en 1995: «Después de haber escrito estos poemas tengo la impresión de no haber moldeado sino sombras. Sombras que aparentan tener la forma de una vida. Pero que no son, por supuesto, la vida»²⁵.

3. *Vidas improbables* es un poemario en el que, a modo de antología poética, un Yo ficticio presenta la biografía y obra de varios poetas-personaje ordenadas diacrónicamente. El libro se cierra con la siguiente cita de *Juan de Mairena*:

¿... pensáis – añadía Mairena – que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno.

A. M.

Como bien demuestra Georges Güntert, la creación de los apócrifos en Machado obedece a la necesidad que el autor siente, después de haber escrito la mayor parte de su obra, de que éstos se conviertan

²³ F. Benítez Reyes, «El símbolo de toda nuestra vida», en *Paraíso manuscrito*, recogido en *Paraísos y mundos*, op. cit., p. 54.

²⁴ *Ibidem*, p. 54.

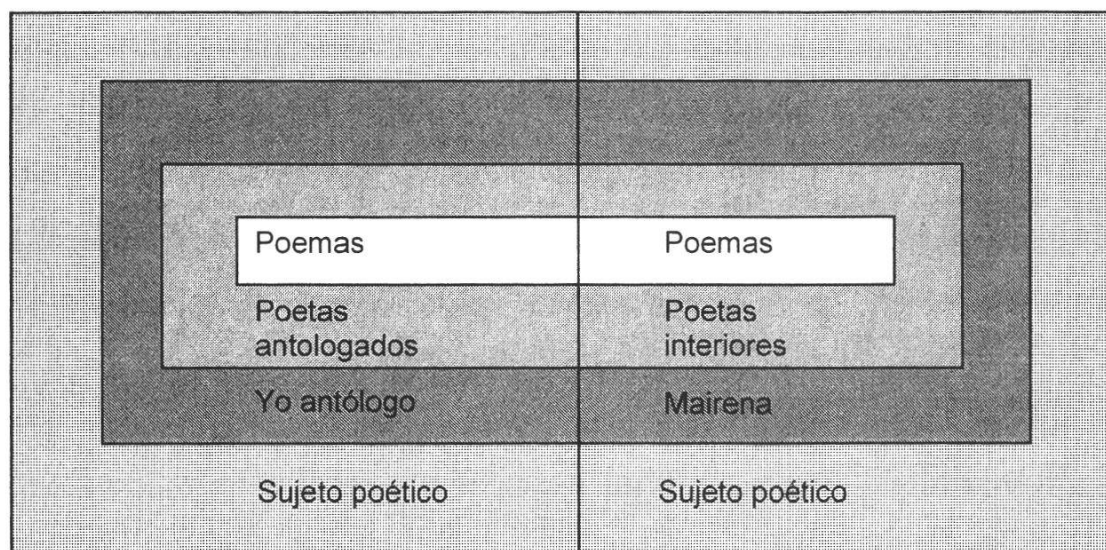
²⁵ *Ibidem*, p. 207.

en intérpretes críticos del contenido metafísico de su obra de juventud²⁶. En su contexto original, Juan de Mairena justificaba con estas palabras su propia existencia como apócrifo de Machado. Naturalmente este fragmento, en tanto que cita dentro de la obra de Benítez Reyes, adquiere una nueva función semántica que no guarda relación alguna con el significado que poseía en la obra de Machado.

En primer lugar, cabe señalar que su ubicación al final y no al principio del libro condiciona tanto la interpretación de la propia cita como la de todo el poemario por parte del lector. Al recibir la cita fuera de su contexto original y sólo tras la lectura del libro, el lector ya no entenderá la alusión de Mairena a los poetas interiores como una justificación de su condición de apócrifo machadiano, sino que los creará poetas interiores del propio Mairena. Y entendida así, la cita machadiana se convierte en perfecto reflejo, en *mise en abyme* del proceso de enunciación de *Vidas improbables*, ya que entre los poemas y el apócrifo se instaura un nuevo nivel de enunciación: el de los poetas interiores de Mairena, que tienen su correspondencia en los poetas-personaje de *Vidas improbables*, cuya vida y obra presenta el Yo antólogo.

Por otro lado, la cita pone de manifiesto la existencia de un nivel de enunciación superior al del Yo antólogo: el de la instancia que introduce la cita en el libro, obligando al lector a una reinterpretación de la obra leída, y que llamaremos *sujeto poético*. En la cita de Mairena, esta instancia superior, este sujeto poético, puede identificarse con la voz que narra («añadía Mairena») e, irónicamente, hace hablar a un apócrifo, a un ser ficticio, bien de su propia condición de apócrifo (en el contexto original), bien de sus poetas interiores (en *Vidas improbables*).

²⁶ Véase G. Güntert, «La heteronimia como problema de poética: F. Pessoa y A. Machado», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. de J. M. López de Abiada y A. López-Bernasocchi, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 157-174.



Gracias a este complejo proceso de enunciación, que logra representar la casi total desvinculación entre el Yo biográfico y los poemas antologados, no sólo se tematiza uno de los postulados estéticos clave de Benítez Reyes (la poesía como género de ficción), sino también su postura frente a la tradición literaria anterior, según se verá más adelante.

Dicho proceso, sintetizado en la cita machadiana, se va tejiendo a lo largo del libro en un espacio textual de gran importancia – las biografías –, mediante dos estrategias narrativas que operan simultáneamente. La primera consiste en construir un perfil biográfico verosímil tanto para el Yo antólogo como para los poetas-personaje. Además de aportar datos biográficos concretos, como las fechas y lugares de nacimiento y muerte, a través de las biografías se les vinculará, en algunos casos, con figuras y acontecimientos históricos conocidos, en otros, con el propio Yo antólogo. El estilo y el contenido de los poemas se ajustará magistralmente al perfil biográfico del poeta-personaje, esto es, no sólo resultarán coherentes con la época y contexto literario en los que supuestamente vivió su autor, sino también con las peculiares circunstancias biográficas de cada poeta, ya que el Yo relatará sucesos concretos de sus vidas que después serán mencionados en los poemas. Así, pues, los poemas de cada autor-personaje sí responderán al modelo de poesía como

confesión, modelo que sólo se considera plausible dentro del marco en el que se presenta: el de la ficción.

La segunda estrategia narrativa será la de obligar al lector a establecer paulatinamente una desconexión entre el Yo biográfico y el Yo antólogo. De cada uno de los once poetas el Yo ofrece una biografía que siempre presenta la misma estructura: el nombre del poeta en mayúsculas, modificado por una breve definición a modo de título que alude a su recorrido vital o a su quehacer poético (por ejemplo, «MIGUEL FONSECA, POETA TRADICIONAL» o «PABLO ARANA, POETA DE LA EXPERIENCIA»), y la biografía en sí. Lejos de destacar su originalidad, como sería de esperar, el Yo antólogo, con esta definición apriorística del poeta y de su obra, lo ubica en el terreno de lo prototípico, distanciándose así del personaje y poniendo de manifiesto la existencia de una relación jerárquica en la que él – el definidor – ocupa una posición superior, punto de partida de todo discurso irónico. Esto se confirma a lo largo de las once biografías que el Yo narra, a veces desde la ironía, a veces juzgando y valorando negativamente de forma explícita la vida y la obra de los poetas antologados:

El destino literario de Ángel Ruiz del Valle, modernista excesivamente tardío, no fue distinto al de los modernistas prudentemente tardíos: tañer un anticuado instrumento, leer en viejas partituras y negar que la poesía sea un arte que pueda innovarse varias veces a lo largo de un siglo. [...] La mayoría de los poemas me seguía pareciendo una melodiosa charada [...].

(«La carpeta errante de Ángel Ruiz del Valle»)

Nos gustaría poder decir que Lucas Villalba (Cuenca, 1929-1988) fue un primoroso asesino, pues no hay cosa que prestigie más la memoria de un escritor que las atrocidades. Tenemos que conformarnos, en cambio, con señalar que fue un melancólico y atildado inspector escolar, un meditabundo marido y un perplejo padre de familia numerosa [...].

(«Lucas Villalba, el sospechoso»)

Con excepción del penúltimo apócrifo, Pablo Arana, el perfil biográfico del resto de los poetas, muy variado y dispar, coincide, sin embargo, en no ajustarse al que el Discurso social considera propio del escritor triunfador: sus días – que invariablemente terminan en un triste anonimato – suelen transcurrir en el ámbito gris de la mediocridad o, como en el caso de Pau Rinkel, en un ambiente marginal. El Yo antólogo, ligado al mundo editorial – en una ocasión señala haber dirigido una revista literaria –, viene a ser así su “mesías” literario al rescatarlos del olvido. La asunción consciente de este papel por parte del Yo se hace cada vez más explícita a medida que avanza la obra: paralelamente y de forma gradual va intensificando la importancia que otorga a su labor antologadora y el tratamiento irónico – a veces francamente despectivo – hacia la persona cuyos poemas, al final, casi parece condescender a presentarnos. Si hacia el primer poeta (Paul Chase) puede percibirse una cierta simpatía que le lleva a definirlo con un verso de Dylan Thomas, o disculpa el desgraciado destino de Servando Montes (el segundo poeta) atribuyéndolo a «las madejas del azar», el fiel de la balanza comienza a inclinarse más hacia el desprecio a partir de Ángel Ruiz del Valle: «La mayoría de los poemas me seguía pareciendo una melodiosa charada [...] Páginas que su autor parecía haber escrito disfrazado con una vestimenta sacada de viejos armarios, con olor a humedad y a naftalina». Y así, Amita Lo «forma parte de la extensa galería de fantasmas contemporáneos», la poesía de Gonzalo de Lerma es definida como «un curioso malentendido entre el sentido común y los signos de puntuación», etc.

De esta manera, la natural empatía que todo lector siente hacia una voz que habla en primera persona y que, al principio del libro, le lleva a identificarse con el Yo, se va diluyendo. Esta creciente soberbia en la actitud del Yo hacia los poetas no es sino un estudiado recurso, una inteligente y silenciosa manipulación de los afectos del lector, a quien no le queda otra opción que la de ir estableciendo una distancia cada vez mayor respecto a la postura del Yo, puesto que, dentro de toda relación asimétrica, cualquier agresión que parta desde

las esferas del poder hará que el agredido obtenga el favor del público²⁷. El proceso culmina precisamente con Pablo Arana – el único poeta que conoce el éxito en vida –, cuya biografía se convierte en un ataque directo contra la poesía de la experiencia, en el que el Yo pasa de la ironía más agria al desprecio y al insulto, basándose en motivos fundamentalmente extraliterarios y, por tanto, fuera de lugar en una antología poética:

A partir de 1992, la poesía de Pablo Arana dio un giro que la situó en la uniforme corriente de la llamada «poesía de la experiencia», esa endecasilábica plaga contemporánea. [...] Por deseo expreso del autor, no se reproducen en esta antología poemas de su primera época – a nuestro parecer la más valiosa –. De su producción reciente elegimos, no obstante, aquéllos en que menos se aprecia la corrupción llevada a cabo por el credo experiencial, esa meliflua estética de gente sin imaginación y sodomita.

El viraje de esta crítica hacia lo personal – nada más íntimo que la propia orientación sexual – y, encima, con pretensiones generalizantes, conduce al lector no sólo a una instintiva adhesión, cuando menos moral, hacia Pablo Arana y la poesía de la experiencia, sino también a establecer con respecto al Yo una distancia similar a la del propio Benítez Reyes en tanto que autor del libro (recuérdese lo dicho a propósito de la cita de Mairena) y, por supuesto, como conocido representante de dicha escuela poética.

Es en este punto cuando el Yo se delata ante el lector: los poemas de Arana que declara haber seleccionado son aquellos en los que la influencia de la corriente experiencial se aprecia menos, o sea, los

²⁷ El hecho de que el Yo no sea poeta sino sólo antólogo contribuye decisivamente a que en este monólogo dramático el juicio moral del lector prevalezca sobre la simpatía hacia la voz que habla en primera persona (los poetas románticos, como el Browning de *My last Duchess*, sabían que la empatía hacía un Yo que hablaba en primera persona lograba evitar un juicio sobre su inmoralidad o su falta de adecuación a las normas sociales vigentes únicamente cuando el sujeto poético se revelaba un ser excepcional, extraordinario).

más parecidos a los escritos en su «primera época», la más «valiosa» a ojos del Yo. El primer poema, «Homenaje», resulta iluminador, pues en él es perceptible uno de los rasgos más característicos de las composiciones de los *novísimos*²⁸, la generación poética inmediatamente anterior a la *poesía de la experiencia*: el culturalismo externo, que se manifiesta a primera vista en el intenso empleo de la cita literaria. De esta manera, haciendo que el Yo poético asuma una postura estética diametralmente opuesta a la de Benítez Reyes, se pone de relieve su naturaleza ficticia y se imposibilita al lector cualquier tentativa de vincularlo con el sujeto biográfico autor de *Vidas improbables*.

4. Por último, quisiera prestar atención a un aspecto capital del libro – su forma de antología diacrónica –, que es necesario poner en relación no sólo con el proceso de enunciación del texto sino también con la postura postmoderna de Benítez Reyes frente a la tradición literaria anterior, definida en el segundo de los tres ensayos que, a modo de prólogo, preceden a *Paraísos y mundos*²⁹, como un «cúmulo de tanteos, de aciertos, de estupendos errores, de hallazgos fortuitos y de geniales salidas de tono»:

[...] Aparte de un término establecido para entendernos – que a veces sólo sirve para que nadie se entienda –, la tradición es un legado múltiple que, una vez parcelado a gusto del consumidor, cada cual asume, interpreta y finalmente engrandece o trivializa según su capacidad y entendimiento³⁰.

²⁸ Véanse, por ejemplo, L. A. de Villena, «Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética “novísima”)», en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986, o J. Siles, "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, 122-123, julio-agosto de 1991.

²⁹ Felipe Benítez Reyes, *Paraísos y mundos*, *op. cit.*, pp. 9-30.

³⁰ F. Benítez Reyes, *Paraísos...*, *op. cit.*, p. 22.

En la postmodernidad la tradición es entendida «como una proyección de la propia personalidad [del creador], que viéndola desde una perspectiva contemporánea, tratará de buscar en ella aquello que es *permanente* en la humanidad»³¹. Y así, según afirma Benítez Reyes, «cualquier estilo propio no viene a ser sino una adecuada y equilibrada mezcla de hurtos, de disimuladas expropiaciones y de ingeniosos fraudes filtrados a través de una personalidad estilística verdaderamente definida... y con sabiduría combinatoria»³². Esta concepción halla fiel reflejo en *Vidas improbables*, donde las múltiples coincidencias entre el primer y el último poeta-personaje establecen entre ambos una visible línea de continuidad: su presumible *equivalencia* sirve para subrayar, frente a la diacronía de la tradición (representada por la sucesión histórica de los distintos poetas-personaje), aquello que de permanente hay en ella, otorgando así una estructura circular al poemario.

Según he señalado en otro trabajo³³, algunas de las coincidencias entre Paul Chase y Pau Rinkel, los dos poetas que abren y cierran respectivamente el libro, son fácilmente perceptibles: los dos tienen el mismo nombre y un apellido extranjero, los dos viven en un contexto poco habitual o fuera de la norma social – una guerra civil, un ambiente marginal de lucha por la supervivencia – que proyectan en su obra con voluntad realista; sus poemas se caracterizan por el

³¹ Véase J. J. Lanz, «La joven poesía española...», *op. cit.*, pp. 195-196. La cursiva es mía.

³² Véase F. Benítez Reyes, *Paraísos...*, *op. cit.*, pp. 20 y 22: «El respeto a la tradición no nos convierte en siervos de ella, sino más bien en siervos de nosotros mismos, que es a fin de cuentas a lo que aspira cualquier poeta: a tener claro qué clase de poeta es y en qué registro puede llegar a serlo con más desenvoltura y mayor convicción. Y esto no quiere decir que el poeta elija a capricho la tradición en que quiere insertarse, sino que puede tener la posibilidad de elegir la tradición a la que fatalmente pertenece».

³³ Véase I. López Guil, «Felipe Benítez Reyes: “Reacciones en cadena”», en P. Fröhlicher, G. Güntert, R. C. Imboden e I. López Guil (eds.), *Cien años de poesía*, Bern, Lang, 2000, pp. 785-796.

empleo del versolibrismo, con predominio claro del endecasílabo y del heptasílabo (el primero más abundante en Chase y, el segundo, en Rinkel), y por un elevado prosaísmo – más extremado en Rinkel – con una concentración especial de lirismo en el cierre. Pero es que, además, en las composiciones de ambos hallamos tematizado un concepto muy similar de la actividad poética.

Los seis poemas de Chase, supuestamente escritos durante la guerra civil española, coinciden en presentar una reflexión sobre las categorías del *ser* y del *parecer*, gracias al establecimiento de una analogía con una situación externa al yo, a menudo provocada por la irrupción en un orden natural permanente (que *es*) de un elemento perturbador de procedencia humana. Así, en el poema 2, primero se indica dicho elemento perturbador («Oímos un disparo detrás de Cerro Grande»), su efecto en el orden natural («Volaron las perdices, y en el aire / quedó por un instante el eco errátil / de la detonación: un vibrar hueco») y, por último, la reflexión analógica: «Parecía que el mundo / resonaba confuso en el vacío». O en el poema 3, donde un anuncio en un periódico enredado en unas zarzas genera la siguiente afirmación: «La realidad es un algo en el pasado». En el poema 5, en el que se describe una feliz escena de vida cotidiana en un ambiente rural, el elemento perturbador está presente en forma de amenaza, al subrayarse la precariedad de tal situación en los dos versos finales («La vida, por un momento, recompone / su plácido y pequeño laberinto»): lo que debiera *ser*, por su carácter transitorio, sólo puede ser asumido como breve apariencia, como mero *parecer*.

En la obra de Pau Rinkel, los dos primeros poemas («El caballero», «Eldorado») y los dos últimos («El detalle», «El equipaje») aluden a un elemento o concepto del discurso social – en el primer binomio, de carácter claramente positivo –, elevado a la categoría de prototipo mediante el artículo determinado que le precede. Los poemas centrales («Ecos de sociedad» y «Reacciones en cadena») apuntan a fenómenos tipificados en el saber del lector y que, por tanto, no necesitan de una mayor especificación. Hay, sin embargo, un abierto contraste entre lo que se propone en el título del poema y lo que leemos en el cuerpo del mismo: el caballero es, en realidad,

un atracador de gasolineras que, incluso herido de bala, llega puntual a su cita amorosa; El Dorado son los planes de trabajo que le ofrece un proxeneta a una prostituta; los ecos de sociedad, las noticias terriblemente desesperanzadoras de la suerte que han corrido algunos de los miembros de un grupo marginal (cárcel, prostitución, sida...); el detalle es la cadena de oro robada de un tirón a una «maruja» con la que un delincuente obsequia a una «zorrita» el día de su cumpleaños y el equipaje lo constituyen, según el yo poético, las sombras de «Las tías que me tiré». A través del título y del poema, pues, se ponen frente a frente dos discursos: uno, el de la sociedad normal, y otro, el del delincuente marginal. Al igual que en el caso de Paul Chase, es la mirada poética la que posibilita que quien *es* un delincuente *parezca* por un momento un caballero, al presentar en el poema rasgos inherentes al concepto que la sociedad tiene del prototipo propuesto en el título y que impiden su exclusión del paradigma: el atracador tiene palabra, puesto que pasa, a pesar de todo, a recoger a su enamorada, en «El Dorado» hay una propuesta de futuro, los «Ecos de sociedad» dan cuenta de los últimos sucesos en las vidas de determinados miembros de un estrato social, etc.

De esta manera, a través de la reflexión entre las categorías del *ser* y del *parecer* presente en los poemas de Paul Chase y Pau Rinkel, se subraya su idéntica concepción de la realidad (frágil) y de la actividad poética (en tanto que operación verbal que logra transformar el *ser* en *parecer*), destacándose así los valores permanentes de la tradición literaria frente a su aspecto diacrónico.

Por consiguiente, *Vidas improbables*, una de las mayores aportaciones de la estética postmoderna española, dista mucho de ser sólo un genial ensayo de distintos estilos, evidenciando una profunda y personalísima reflexión sobre la actividad poética. Y es que, tanto a *Vidas improbables* como a su autor, pueden aplicárseles con justicia las siguientes palabras del propio Benítez Reyes, escritas algunos años antes:

[...] Todo buen poeta es fatalmente dueño de un estilo, pero en los buenos poemas no se suele evidenciar la esforzada voluntariedad

de un estilo, sino la ineludible marca de una personalidad artística. No es un auténtico estilista el poeta que hace alarde de estilo, sino el poeta que sabe valerse de un estilo para conseguir un fin que no es desde luego el estilo en sí. El estilo, en todo caso, debe ser el gesto natural de un carácter, no la forzada expresión de una mueca³⁴.

Itz'iar LÓPEZ GUIL
Universidad de Zúrich

³⁴ Felipe Benítez Reyes, *Paraísos...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

