

de:

POESÍA Y PODER

Colectivo Alicia Bajo Cero

UNO:

**A PROPÓSITO DE
POESÍA (1979-87)
DE FELIPE BENÍTEZ REYES**

A PROPÓSITO DE *POESÍA (1979-87)*
DE FELIPE BENÍTEZ REYES

Toda crítica, lo sabemos, habla siempre desde una perspectiva y desde un sistema de valores determinado. En este sentido, el criterio adoptado para este trabajo —y que caracteriza al equipo crítico «Alicia Bajo Cero»— responde, como es obvio y también ineludible, a una posición que se quiere no sólo crítica, sino *conscientemente* parcial y militante. Quiere decir esto que el reconocimiento de una parcialidad asumida como es la nuestra pretende anular tanto el mito, siempre injustificable, de la imparcialidad, como la costumbre —desgraciadamente común— de obviar cuantas formas de práctica poética o significante no se acomodan a los marcos de referencia de la actividad crítica con el cómo fin de que sus criterios puedan cuadrar.

Nuestro equipo, consecuentemente, responde a criterios concretos que quieren ser una forma de acción transforma-

dora. Asumidos y reconocidos, denunciamos que tanto la perspectiva crítica adoptable como el sistema de valores en que ésta se determina lleguen ambos a fundamentar/enmascarar, como corrientemente se hace, su *supuesta* objetividad en la objetividad que, *también supuestamente*, caracterizaría al objeto comentado.

De igual modo, no pretenden estas reflexiones agotar el valor hermenéutico de los textos objeto de análisis, así como tampoco está entre las intenciones de este colectivo resumir su globalidad —pretenciosa aspiración, ésta del resumen, que la Teoría, a la vista de sus fracasos en este sentido, debería ir humildemente abandonando. Por lo tanto, queremos apuntar sólo la interacción de determinados elementos, deducibles —eso sí— del texto, pues es éste el único lugar en el que puede ser detectable la justificación concreta de aquellos elementos.

Por finalizar esta nota previa, cabe aún señalar que el criterio que da coherencia a estas conclusiones críticas es *literario* en sentido amplio, es decir, fundamentalmente, *pragmático*.

I

Postula Jürgen Habermas que en las sociedades capitalistas avanzadas la realidad se vive como proceso de aceleración permanente y que, en función de ello, se hace necesaria una constante *rediscursivización* de la realidad (Habermas, 1981). Sabemos, también, que esta función rediscursivizadora la cumplen los *mass media* como verdaderos y efectivos reguladores de la concepción del mundo que generan dichas sociedades, puesto que la *realidad* es, a fin de cuentas, una cuestión de consenso ideológico y de mensajes distribuidos en circulación social.

En este punto es constatable, sin esfuerzo alguno, la insistencia en la verosimilitud y en la objetividad sobre las cuales *dicen* fundamentarse los medios informativos de

masas. Sin embargo, el concepto mismo de objetividad es un constructo ideológico, y por tanto, útil a determinados intereses de poder, porque —y aquí seguimos a González Requena, 1989, 15— el discurso que la propone y la presenta se muestra inanalizable.

Con ello, tanto los medios informativos como las antologías, las estéticas programáticas y los prólogos que encabezan determinadas obras literarias que buscan promocionarse, basados, por lo general, en dicha ideología de la objetividad, suelen enmascarar el carácter productor de realidad del discurso y el carácter pragmático y político de dicha producción. Este comportamiento se revela entonces como *operación ideológica* que se pone al servicio de una determinada publicitación, esto es, de un proceso distributivo de información que es también, y ante todo, productor de ideologías, como ocurre, según Marx, en la ideología burguesa del mercado libre.

Fredric Jameson (1991, 17-18) ha explicado cómo la producción simbólica contemporánea está integrada en la producción de mercancías en general, es decir, la de un mercado que se rige por las leyes del capitalismo avanzado y en consonancia con el discurso político institucional que dichas leyes generan para la garantía de su correcto y más normalizado desarrollo. El libro, por ejemplo, la literatura, ha de entenderse como fenómeno *literario*, es decir, como fenómeno ideológico, económico y político, y ante ese hecho se hace urgente la necesidad de análisis críticos de *de-construcción* y *re-construcción* en el marco de estos procesos globales.

Está claro que siempre se habla desde un lugar. Sin embargo, la crítica que, en la España de los últimos años, ha abordado y presentado la producción de la llamada *poesía de la experiencia* parece insistir en presentar dicha producción como la única salida coherente que la historia ofrece para la práctica poética contemporánea, ocultando el hecho cierto de que este tipo de poesía —institucionalmente hegemónica en este tiempo— no hace sino desplazar y marginar otras formas de enfrentar el problema de la escritura. Resulta

taría difícil, por otro lado, desdejar el concepto restrictivo de *poesía de la experiencia* —¿qué poesía no lo es?— cuando hay tanto movimiento institucional (académico, crítico, editorial, premios literarios, becas de ayuda a la creación, etc.) y tantas personas cuyo estatuto depende de su publicitación y de oficialización más absoluta.

Señala Talens (1992, 37) a propósito de considerar la publicidad como fuente de la historiografía literaria, que hoy la crítica sobre la generación poética de los 70 es tan clarificadora como engañosa. Y en este sentido, es clarificadora no tanto por lo que dicha crítica dice, sino por lo que dicha crítica calla. Algo así comienza a suceder con la poesía de los años 80, cuya crítica evita asumir su carácter constructor. Como ya sucediera en los 70, el proceso concreto de este tipo de poesía “se ofrece a sí mismo como si hubiera surgido de forma natural, borrando así las implicaciones histórico-ideológicas concretas” (Talens, 1992, 13) —y también individuales— en las que dicho proceso y dicha publicitación incurren. En este sentido, el análisis de un medio masivo de comunicación —el primero de los históricamente instaurados en las sociedades modernas— como es el libro y el discurso literario, puede resultar un buen ejemplo de cómo se construye oficialmente la *realidad*, no sólo literaria sino también —a la vez y sobre todo— ideológica, política, de la España contemporánea. Pensamos que, sólo gracias a este primer paso de análisis del *proceso de construcción de una determinada realidad*, ha de ser posible la indagación crítica en procesos alternativos de, como dijimos, *de-construcción* y *re-construcción* de ésta.

II

En 1992 sale a las librerías españolas un libro publicado por la conocida Editorial Hiperión recogiendo la poesía *completa* de ocho años de Felipe Benítez Reyes, con prólogo de Luis García Montero.

Como filtro institucionalizador, mediador entre la empre-

sa editorial y el texto que presenta, dicho prólogo se configura como mecanismo publicitario en tanto actúa para *ven-der* un determinado producto, bien si este producto es el texto de Felipe Benítez Reyes, bien si es una determinada concepción poética —la de la poesía de la experiencia— o ambas cosas a la vez. Como texto publicitario, en tanto generador de mensajes fundamentalmente acríticos y de lecturas asimismo acríticas, el prólogo de García Montero presenta hechos y conceptos que se dan por supuestos y que no quedan explicados. Dicho comportamiento tiene quizá su más evidente correlato en una manifestación sintáctica construida sobre la yuxtaposición —copulativa, gratuita e interesada— de conceptos borrosos a los que se otorga una capacidad vertebradora clave y que son aceptados sin discusión alguna.

En una dinámica donde impera la articulación de un apriorismo confuso, se habla del “sentido común” (17), el “buen gusto” (10), la “belleza ideal” (16), “lo de siempre” como “acierto poético” (9, 10), sin quedar claro en ningún momento a qué se refieren estos términos, aceptados sin mayor discusión como definidores de la escritura defendida. Igualmente se hace mención a un “arte sensato” (13) del que nunca sabemos para quién lo es, o a una “poesía útil” (13, 24, 25) sin que, de nuevo, sepamos para quién es útil o por qué ésa, y no otra, es la única poesía útil. De modo semejante, se afirma también que a los poetas del ‘rupturismo’(?) jamás les gustó leer poesía (13-14), y de ninguna manera acabamos de reconocer de quiénes se trata en concreto o por qué en ellos no se da ese gusto por la poesía. En este sentido, páginas atrás el prólogo metía en un mismo saco a “romanticismo, esteticismo, irracionalismo y esencialismo” (11, 12) y mostraba una concepción simplista y etiquetadora de las vanguardias literarias, reducidas (11, 18) todas ellas a un homogéneo singular: “la vanguardia”. Este orden de cosas acaba por trasladar automáticamente al plano de lo teórico lo que es una particular experiencia de lectura y, por tanto, no universalizable desde un planteamiento teórico riguroso.

Señalada ya, aunque mínimamente, esta dinámica de apriorismos conceptuales, más urgente parece constatar las **trampas y/o premisas ideológicas de fondo** a partir de las cuales el prólogo de García Montero se constituye como artefacto publicitario para un determinado producto, y no otro. Entendemos que el comportamiento operativo de dichas premisas se aproxima al que Lyotard asignaba al terrorismo en tanto anulación y desplazamiento del otro, de la misma manera que un jugador obliga a su contrario a aceptar sin dialéctica posible unas normas de juego cuyo incumplimiento lo excluye de hecho (Lyotard, 1987, 25-29).

La primera de ellas, en nuestro orden de constatación, reside en la suposición, manifiesta en el prólogo, de que las vanguardias sacralizan tanto al escritor como al fenómeno literario. No es difícil ver que dicha suposición funciona operativamente como *etiquetado*, es decir, a partir de mecanismos típicos de la publicidad, y que se articula sobre una concepción simplista de las vanguardias históricas, sobre una identificación —ingenua y falsa— entre sacralización y vanguardias, y sobre la suposición de que “la vanguardia” (11) —en singular y con artículo determinado absoluto— es homogénea.

Al tiempo, el prólogo manifiesta una correlación pretendidamente “lógica” (12) entre normalización y la *supuesta* democracia que ahora tenemos, suponiendo esto no sólo una identificación del prólogo con los mecanismos histórico-ideológicos de lo normalizador, sino también una concepción mecanicista y determinista de la historia. Al plantear que una política democrática (suponiendo indulgentemente que esto lo sea) produce *necesariamente* y con naturalidad una determinada poesía —que, no lo olvidemos, es la que aquí se defiende y promociona—, esta visión de la historia niega automáticamente la dialéctica, niega al mismo tiempo la posibilidad de cambio y de imprevisibilidad, y niega, finalmente, los mismos planteamientos materialistas a los que, paradójicamente, Luis García Montero *dice* adscribirse. En este sentido, afirma García Montero en otro lugar:

Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones (García Montero, 1993a, 236)

Conviene cuestionar, y en ello reside buena parte de nuestro compromiso crítico, si esta práctica poética se ajusta a los intereses de *la gente*, pero habría que establecer, con la máxima claridad posible, a qué sector de gente se refiere la cita. No obstante, lo que resulta verdaderamente grave es la descalificación, por *anormales*, de los no partidarios de este tipo de poesía:

Con este tipo de reflexiones se comprenderá que al escribir poesía busque un protagonista completamente normal, sin calibre heroico, que no guste de las profecías o de las visiones. [...] me parece ahora que es más inquietante renegar de los héroes para afirmar que el derecho a la rebeldía y a la diferencia es algo propio de las personas normales, de seres que sin ponerse plumas y utilizar palabras de hechiceros se consideran en razón para opinar según sus ojos y sus sentimientos (García Montero, 1993a, 237-238)

Y la cuestión inquieta cuando el propio autor refuerza la idea de *normalidad*; en el Encuentro “Últimos veinte años de poesía española”, llevado a cabo en Oviedo del 2 al 4 de diciembre de 1992, prescribe sus gustos particulares como si, de hecho, definieran el interés general:

⁸ En este sentido no parece casual que, por ejemplo, a propósito de la escritura de Vicente Gallego, José Luis García Martín incurra en la misma confusión, desatendiendo al sujeto poético de *La luz, de otra manera*: “*La versatilidad de Vicente Gallego*”, reproducido en Francisco Rico (ed.), *Historia crítica de la literatura española* (Barcelona, Crítica, 1992, pp. 247-248). También al respecto, en general, del mismo autor, en *La poesía figurativa* (Renacimiento, Sevilla, 1992), el planteamiento se repite sistemáticamente a lo largo de los artículos recopilados. Tampoco parece casual que dicho privilegio de lo extratextual pueda llevar a Ramón Buena-ventura a tomar por criterio, publicitario y antológico, en *Las diosas blancas* (Hiperión, Madrid, 1985) un criterio fundamentalmente extraliterario (el sexo de quien escribe, en este caso).

quien piensa en sí mismo como una persona normal suele hacer unos poemas que llegan más a la gente que los que hace quien piensa en sí mismo como un ser complicado y raro. (García Montero en VVAA, 1994, 85)

Por otro lado, volviendo al prólogo que nos ocupa, parecida confusión produce la mezcla que de manera permanente tiene lugar entre autor y sujeto poético. Mayor aún —sobre todo porque últimamente parecen caer en ello otros críticos literarios⁸— cuando ya no sólo se confunden ambas instancias críticas, sino que además se privilegia la primera (la del poeta) sobre la segunda (la del sujeto de la enunciación). El prólogo de Luis García Montero oscila, de hecho, entre el comentario sobre la persona del autor y la crítica temática, ocultando tanto los textos en cuestión como el tratamiento concreto de los temas y motivos, el proceso constructivo de esos mismos textos.

La desatención —que habría de resultar insólita en un crítico mínimamente riguroso de finales de siglo XX— de la noción de sujeto poético, presupone por otro lado la creencia en una presunta realidad a priori (el autor) que es anterior al texto y que se torna por ello incuestionable. Dicha desatención privilegia lo extratextual (indiscutible) sobre lo textual (discutible), es decir, lo incuestionable del *fuera-del-texto* sobre la constructividad textual y su apertura específica. Este privilegio del autor como a priori del texto se contradice con las declaraciones teóricas de García Montero (1984, 70): “La objetividad hay que buscarla en los textos, no en las intenciones; el auténtico compromiso histórico se sumerge en los límites de la obra, no en los buenos sentimientos, en la postura civil del poeta.”

En el prólogo titulado «Trazado de fronteras» de *Además*, García Montero emite una serie de juicios cuyo resultado es la traslación del centro de atención de la escritura lírica a algo tan maleable como la *sinceridad*: “Creo que el mundo de un poeta es el espacio de sinceridad moral que justifica ante sus propios ojos los versos que está escribiendo, hasta el punto de llegar a creérselos, de reconocerse

en ellos” (García Montero, 1994d, 10). Signifique lo que signifique la noción de *sinceridad*, aquí se maneja como criterio de validez poética por adecuación del texto a la voluntad/identidad de aquel que lo produce. Por otra parte, entra en desacuerdo esta apreciación con otras del propio García Montero a la hora de definir su visión de “La otra sentimentalidad” como propuesta fundada en la separación convencional del autor biográfico y el sujeto poético. Resulta problemático articular estas afirmaciones con la de García Montero (apud Villena, 1986, 74): “Cada vez estoy más convencido de que el comercio con la palabra escrita supone un grado de distancia, de artificio controlado e inteligente, que encaja poco con la sinceridad solitaria, y por tanto ingenua, exigida en las poéticas”.

Tal privilegio del autor en detrimento del texto, que podría entenderse, en principio, como ingenuidad, coincide con el motivo —típico de los *mass media* informativos— del *human interest*, es decir, la atención preferente sobre la persona y no sobre el fenómeno, así como con el principio del *star system* procedente de la industria cultural de masas, en concreto, de los medios audiovisuales. Esto vuelve a poner en contacto al prólogo con su actuación dentro de los presupuestos menos inquietantes de una cultura industrializada.

En este orden de cosas, el prólogo articula una permanente focalización de los conceptos “sacralización / desacralización” sobre —de nuevo— la figura del poeta, ya que la sacralización o la desacralización no remite a los textos, el prólogo no recurre a las prácticas textuales ni a los análisis concretos. La naturaleza de su argumentación apunta, de hecho, hacia la sacralización o desacralización **del poeta** y no **del poema**, y jamás se prueba desde aquí la naturaleza epistemológica del resultado textual. Precisamente por eso, más cómodo —y el prólogo de García Montero es un ejercicio de intencionada comodidad— resulta recurrir a las poéti-

⁹ A partir de ahora citamos sólo la página del texto en cuestión.

cas, es decir, a los modos de concepción de la poesía —se hace ver hasta seis veces: 13, 15, 16, 17a, 17b, 18—, más que recurrir a los poemas, porque éstos revelarían tal vez parecidos resultados prácticos a los que se pretende combatir desde posiciones aparentemente materialistas. En este sentido, destaca la insistencia de García Montero en lo que a Felipe Benítez Reyes “le interesa” (22)⁹ y no en lo que a partir de sus textos pudiera resultar más interesante para los lectores.

Con similar cálculo de intenciones se induce a la complicidad del lector con el poeta. El prólogo de García Montero, ya lo vamos constatando, más que justificar la obra, justifica a su autor, y con esto al lector sólo le cabe que le guste o no (si no le gusta será, por cierto, descalificado en el prólogo desde la apropiación absoluta y no discutida de la verdad del buen gusto; 24): al lector no le cabe desde esta postura la posibilidad de una lectura abierta y cuestionadora de los textos; se le imposibilita automáticamente la *re-construcción* del texto desde su recepción. Por otra parte, este dispositivo resulta rastreable en otros momentos significativos dentro del panorama crítico de la *última poesía española*. Sin ir más lejos, esta continua suplantación del discurso sobre los poemas por el discurso sobre los poetas es frecuente en un volumen de vocación globalizadora como el llamado *Últimos veinte años de poesía española* (véanse ahí los argumentos de Marco, página 61; Juaristi, 103; o Villena, 122)¹⁰. Esta preferencia por el individuo por encima de los textos y su contexto histórico es coherente con la defensa decidida de una moralidad como aislamiento privado como la que tiene lugar en «¿Por qué no sirve para nada la poesía?» (García Montero, 1993b).

Una nueva premisa de fondo con la que el prólogo de

¹⁰ El lujoso volumen publicado a propósito de dicho Encuentro, del 2 al 4 de diciembre de 1992, con cassette audio adjunto, explicita sin reparos haberse celebrado en un “salón de té” (página 17). Su cubierta aparece *adornada* con vistosos detalles de la bandera nacional. No insistimos en reflexiones presentes en Williams (1977, 45-54) en que se explica en qué medida, con la modernidad, la construcción de las tradiciones literarias nacionales son uno de los pilares de la institución burguesa Literatura.

Luis García Montero trabaja desde la superficie se basa en la táctica de distracción —nuevamente intencionada— construida sobre el aplaudido desvío persona-personaje. Se alude aquí a los actos de confesión de la persona supuestamente cultivados por la poesía de vanguardias, explícitamente atacada desde el prólogo que nos ocupa. Dicha táctica de distracción omite, sin embargo, que todo acto de discurso exige un personaje —**y nunca una persona**— que tome su control. Por otro lado, la aparición de un personaje desacralizador no invalida por ello la posibilidad de la confesión como estructura constructiva, la cual, a fin de cuentas, sigue implicando en la llamada “poesía de la experiencia”, y en el plano —ahora sí— poemático, los elementos fundamentales del esquema confesional de cierta lectura del romanticismo.

De hecho, para el tipo de poesía que aquí se promociona se subraya, reconociéndola, una subordinación a un sujeto determinado, el héroe, el “tipo de hombre que más merece ser imitado” (14) según Auden y este tipo de héroe —aun contraheroico— no tiene por qué desacralizar. Consecuencia de esto es que se cambia la concepción de la confesión (de la persona al personaje), pero no se cambia realmente el carácter epistemológico del proceso textual, esto es: en ningún momento se constata si es diferente el resultado textual de la llamada, y defendida, *poesía de la experiencia*. Prueba de esta premisa de fondo, ya la señalamos más arriba, es la insistente recurrencia a las poéticas y no a los poemas.

Advertimos al comienzo de este apartado que el texto-prólogo incurría en una definición de la poesía presentada a partir de conceptos definibles como apriorísticos e idealistas, no libres en cualquier caso de la sospecha de cierto eternalismo (“belleza ideal”, “naturalidad”, “verdad”, “de la vida”, “la de siempre”, etc.). Dichas bases conceptuales, que, como ya dijimos, no son puestas en discusión, delatan una nueva premisa del texto: **un nuevo esencialismo**. Pues bien, sobre dicha premisa neoesencialista descansa la supuesta fundamentación experiencial de la poesía. Articulado con insistencia, este elemento —el de la fundamentación

experiencial de la escritura poética— se subraya como eje clave de la estructura de la argumentación del texto de García Montero.

Dicha estructura argumental pretende legitimar, además, —y no podemos obviarlo— una primacía del *querer-decir* sobre el *decir*. Dejando a un lado el que esto vuelva a remitirnos al privilegio, ya comentado, del autor sobre el sujeto poético enunciador, esta primacía se constituye como posición que desoye la demostración —por parte de la deconstrucción derridiana— de que gramática y retórica no coinciden nunca, y que desatiende, también, la constatación—por parte de las teorías del texto del siglo XX— del privilegio del discurso como (de)generador de sentido(s) sobre la supuesta *voluntad* del espíritu creador. Dicha voluntad, sin embargo, es la que se privilegia en el prólogo de García Montero y, recordemos, es la que viene defendida por las perspectivas idealistas —perspectivas que, sabemos, son de raíz mítica y fundamentalmente apriorística.

El texto-prólogo se constituye, en último término, desde premisas coherentes con el absolutismo más obvio. Constatamos un insistente refuerzo de la institución-arte, de la institución-literatura, y no sólo a través de la continua recurrencia de este prólogo a las “reglas de la poesía” (10, 13), sino, —sobre todo— a través de la aceptación incondicional de la transparencia del significante (o mejor: de la *ilusión* de transparencia del significante) como **única propuesta discursiva** para la práctica poética contemporánea. Se trata de “poesía después de la poesía” (25) con la que García Montero, como haciendo uso de un eficaz *slogan*, está interesado en resumir y fosilizar la poesía como institución para la última década de la lírica española.

Igualmente normativa es la concepción que de *la realidad* despliega el prólogo a partir de una supuestamente necesaria “verosimilitud poética” (10), así como una consecuente posesión de la verdad y de la “poesía misma” (18) por parte de quien prologa. Se vuelve a seguir en esto los modelos más básicos de la ideología de la objetividad,

emblema de los actuales medios informativos de masas.

Ya aludimos más arriba a la negación que desde el prólogo se hace al lector de una cierta distancia crítica —como pedía Brecht— y cómo se negaba con esa primera negación la problematicidad de los textos literarios. Totalitaria de nuevo resulta dicha doble negación, así como totalitaria y absolutista resulta también la adjudicación de los términos “lucidez” (18) y “más oportuna” (24) para la poesía de la experiencia, con la consiguiente injustificación de cualquier otro modelo de escritura poética. En particular, a las escrituras de signo rupturista se adjudican desde el prólogo términos como los que le siguen: “llama sacralizadora del arte” (12), “manera antigua de sentirse joven” (18), “ingenuidad adolescente” (18), “sus incapacidades para razonar” (14), “papel de buenos salvajes” (11), “algo rematadamente estúpido, reaccionario e inverosímil” (18)...

Homogeneización totalitarista del mismo jaez se despliega para diversos fenómenos textuales e histórico-literarios (las vanguardias, la modernidad, lo novísimo, la poesía de los 80...) que son presentados con técnicas de etiquetado publicitario y sin ningún tipo de fisuras, especificaciones o contradicciones textuales.

Este tipo de despliegues conceptuales, definibles como totalizadores, apriorísticos e idealistas, convierten este texto en discurso que actúa operativamente por articulación de técnicas de amedrentamiento y terrorismo: se crea a través de ellas miedo a la dificultad gratuita para justificar interesadamente lo contrario, es decir, la poesía de la experiencia, el producto que se quiere promocionar y por el cual el prólogo mismo se hace publicidad. Jugando con un tono de humildad publicitaria, el texto acaba, no en vano, con un “eso es todo” (25) rotundo. Sin embargo, y concluyendo, todo él, a partir de las trampas y de la ideología de fondo hasta aquí analizadas, articula una constante reafirmación de premisas idealistas que contradicen el propósito materialista del que hace gala el prólogo mismo. Con todo, Lanz, que lee con

¹¹ En la práctica del comentario de textos tradicional, el análisis de los

unos presupuestos posiblemente distintos de los nuestros, respalda el prólogo que aquí se problematiza, al decir que “está muy bien tramado teóricamente, y con una solidez que nadie discute” (VVAA, 1994, 151).

III

Respecto a la propuesta de escritura *Felipe Benítez Reyes*¹¹, en los textos que recoge la edición hasta el año 1987 parece presidir la constelación temática del paso del tiempo. Derivada de ella —y puesto que sólo se puede hablar de la vida desde una sola posición: **la muerte simbólica**—, el conjunto del libro (o libro de libros) articula una constante sensación de ancianidad, decrepitud y nostalgia que claudica ante el presente. Desde dicha posición, el sujeto de la enunciación despliega una continuada añoranza del tiempo de la no-responsabilidad (la juventud, la adolescencia... motivos obsesivos a lo largo del libro no sólo en los temas, sino —como veremos— en la forma).

La misma memoria diseñada para los textos por este sujeto poético particularmente añorante se constituye inmediata y fría (40, 70) como mecanismo fundamental para la autoconservación de ese mismo sujeto (50, 103). Es, en este sentido, una memoria que no genera conflicto, que no desdobra al sujeto, la que se repite —memoria estable— en *La noche junto al álbum*, de Álvaro García. Sin embargo, no es ésta precisamente la memoria desdobladora de la escritura de Gil de Biedma y de otras escrituras del 50 supuestamente aquí continuadas. Memoria que idealiza el pasado (50) para un sujeto que, si camina, camina mirando hacia atrás, y dicha articulación no deja de recordarnos cómo Gubern

textos de creación ocupa un lugar central en toda tarea crítica. Desde nuestra perspectiva, esta labor —la manera misma de plantearla— está supeditada a un centro de atención distinto, no tanto el estrictamente textual como el hecho ideológico de la difusión de estos textos en el marco del producto específico: *Poesía 1979-1987* (1992a).

(1977) señalaba que la nostalgia ideológicamente conservadora es funcional a la industrialización cultural masiva en las sociedades capitalistas avanzadas. Para este tipo de memoria el futuro es ciertamente ordinario, sólo puede serlo así (en un poema de Benítez Reyes se habla de “la ordinarietà de todos los futuros posibles”; “Al cumplir 23 años”) y sólo le queda a esta nostalgia ocultar un presente “que aburrir” («Confidencias») y, con el presente ya rendido, añorar un pasado significativamente coincidente con el tiempo de la no-responsabilidad y la no-socialización.

Al mismo tiempo, y operando en esta dirección, la vida —que en distintos puntos de los textos es “tiniebla” («El poeta Juan de Tassis describe los sepulcros»), “cosa perdida” («Arte menor»), “inasible” («La juventud», versión de *Los vanos mundos*), “lenta” («Elogio de la naturaleza»), “pasado” («Las sombras del verano») e “insignificante” («La bala de plata») — es “nube de sombra” («Etopeya») e idealismo: como la “vida-piedra” de Vicente Gallego en *La luz, de otra manera* («Como una piedra...»), esta concepción abstracta de la realidad niega la posibilidad de cambio, de manipulación e intervención en el mundo, ya que éste se percibe en los textos como ente inaccesible e intransformable.

Dicha estabilización del mundo, rastreable también tanto en el libro citado de Gallego como en *El mismo libro* de Andrés Trapiello conlleva en sí una **ética de la dejadez**, una aceptada política de la sumisión a lo que hay, ideológicamente fundamentada sobre axiomas idealistas e insinuadas doctrinas del destino. Si en Benítez Reyes se escribe “Qué más da” («Sebastián Melmoth»), en Gallego se escribe igualmente “Qué más da” (1988, 31) y en Trapiello se escribe “Igual da todo” («A unos nardos»). No importa entonces, desde estas prácticas textuales, la actitud vital del sujeto ante la vida y el mundo. Asistimos a la problematización de un objeto (‘se escapa, con el tiempo, la vida’) que sin embargo no implica tanto una problematización del sujeto, con lo que éste queda a partir de aquí configurado como indolente, no-

conflictivo, sumiso y aceptador. Dicha escritura se construye, por tanto, a partir de la construcción de un sujeto sin crisis instalado en un discurso textual que carece igualmente de tensiones. La poesía de Benítez Reyes acepta en consecuencia —y así lo explicita el último poema de *Pruebas de autor*, que es también «Exposición de motivos»— lo sabido, lo gastado, lo monótono y lo nostálgico, todo ello desplegado desde una aceptación de las formas que asumen acríticamente la tradición y que concluyen que poesía (ésa que da título —«Poesía»— a un poema clave de *Pruebas de autor*) es igualmente hastío y aburrimiento.

En otros textos —significativos en este sentido son «En voz baja» y aquel que homenajea a un nuevo compañero de viaje, Carlos Marzal, «Los convidados de las últimas fiestas»— se sacraliza tanto al arte como al poeta, en contradicción con lo que García Montero, en el prólogo a esta *Poesía* (1979-87), había anteriormente señalado en términos, recordémoslo, de definición absoluta y rotunda. A partir del prototipo bohemio, este tipo de textos entroniza definitivamente la figura del héroe-poeta por medio de un narcisismo que pivota sobre dicha figura, insistentemente diseñada como tema, como casta y como profesión. Y en tanto particularmente se articula como tema, la coartada metapoética puede detectarse en estos textos y, con ella, la justificación y la garantía, sin más, de poeticidad para aquellos poemas en que se habla de presunta poesía y presuntos poetas.

Así como Eisenstein afirmaba que **toda forma es ideología**, el “yo estoy aquí y lo demás es lo mismo” de la escritura de Felipe Benítez Reyes articula un mensaje político de signo narcisista que es al mismo tiempo apología de una privacidad autosuficiente («Palabras privadas»). La primacía de la autocomplacencia en el espacio privado preside igualmente, con idéntica ambientación que la obra de Benítez Reyes, en *El último de la fiesta*, de Carlos Marzal (1987). Pero esta misma primacía se expresa con otras ambientaciones —coincidentes en su sentido último—, por ejemplo, a través del mito de Robinson, que se configuraba como aisla-

miento en los textos de Gallego recogidos en *La luz, de otra manera*, o como retiro monástico y *locus amoenus* en *El mismo libro* de Trapiello («Por la calle de Zurbano...», «Santa María de Trujillo», «1959», «Hablando de cualquiera»). La constatación de la actuación textual del narcisismo como mensaje ideológico refuerza, por otra parte, a un sujeto autojustificante, en tanto ordenador estable y fundador del mundo y de sí, ensimismado en su propio pensamiento, en clara dependencia del modelo epistemológico cartesiano, por el cual —de la misma manera— el sujeto abstracto se legitima a sí mismo.

Cabría preguntarse si esta ética del “no hacer nada” (así se escribe en «Los convidados de las últimas fiestas») es el “sentido común” del que hablaba Luis García Montero en su prólogo. En consonancia con cierta postmodernidad, ideológicamente empeñada en poner fin al imperio de la brújula y de los metarrelatos, tras la ausencia de nortes vitales constatada en los textos de Benítez Reyes, sólo cabe la aceptación de un mensaje ideológicamente generador de indiferencia, esto es: la indiferencia, el hastío ante el presente (“todo es un lento bostezo”, se lee en el primero de los poemas de *Las vanos mundos*), así como el recuerdo que sólo añora y el mito de la deriva sin rumbo, que si en Gallego se planteaba como abandono y en Trapiello como naufragio y renuncia claudicadora (*El mismo libro*, «El amor de las cosas», «El amor de las cosas»), en Benítez Reyes se plantea ahora («La intrusa») como aburrimiento y huida.

Sobre estas premisas asistimos a una construcción del texto desplegada a partir de mensajes políticos basados en un yo unitario y redondo, carente de fisuras. La realidad, al mismo tiempo, es igual y simultáneamente aceptada tal como es, sin fisura alguna. Si ambas instancias —sujeto y mundo— carecen de conflicto, no es entonces contradictorio que, al servicio de esta no-conflictividad, la escritura literaria de estos textos despliegue continuamente técnicas de impronta sentenciosa y de definición, en tanto dichas técnicas subrayan una posesión, absoluta y controlada, de la ver-

dad, y en tanto, también, la definición misma de lo más externo superficial impone, con poderosa operatividad ideológica, una falsa objetividad.

Por otra parte, el narrador construido sobre esta base presuntamente objetiva se hace omnisciente y, por tanto, máxima idealización y máxima totalización del yo. Operando de nuevo ideológicamente en este sentido, no extraña pues que, desde la estructura misma de la narratividad como mecanismo de equilibrio y de cierre y clausura del sentido, se presuma desde estas escrituras de un discurso pretendidamente transparente, el de la *poesía de la experiencia*, es decir, un discurso anestesiante que supone negar, en primer término, el carácter de opacidad y resistencia al control por parte del discurso literario mismo y, en segundo término, negar su poder de desvío, de distorsión —la *refracción* del signo según Voloshinov (1992)— y, sobre todo, su poder de intervención en cada (concepción de la) realidad, y de intervención transformadora.

En este punto es necesario constatar que la escritura literaria y retórica de Benítez Reyes acepta —sin mayor trabajo de reelaboración o puesta en conflicto concreta— estructuras clásicas y motivos intertextuales con referencias (a veces culturalistas, en contradicción con la opinión de García Montero: «2 retratos de Monsieur Désir», «El día amarillo») a los mundos textuales clásico, medieval, decimonónico y modernista. En la dirección deseada por la ausencia de rupturismos, en la que se siente comprometido e interesado el ideal burgués de la nobleza de tono y del “buen gusto”, se repiten aquí, por ejemplo, acríticamente, esquemas cargados de moralina, con el fin de abordar, *con seguridad* (connotaciones ideológicas inclusive), temas por otra parte tópicos. Títulos de poemas como «Etopeya», «Elegía», «Ética a Julio», «Retrato» o «Elogio» se adscriben igualmente al mundo de las referencias clásicas, y se repiten desde aquí hasta la saciedad códigos simples de cierta tradición que son, desde luego, aquellos “desde siempre” que decía García

Montero o que Abelardo Linares (en VVAA, 1992, 244), al comentar un libro —también— de Benítez Reyes (*Los vanos mundos*), definía, con asombrosa coincidencia, también como “de siempre”. Los símbolos de la sentimentalidad y de la emotividad anteriores a la irrupción de las vanguardias continúan funcionando en estos textos, pero operando sin implicar un trabajo de reactualización de los mismos, con lo que —a pesar de Linares— difícilmente llegan “a la vez muy del momento en que vivimos” o —a pesar de García Montero (10)— “anécdotas y palabras de hoy”.

El despliegue político que nuestro análisis crítico identifica para la escritura concreta de Felipe Benítez Reyes apuntaría, en fin, desde estas premisas y desde estos textos, hacia la difusión ideológica de mensajes de signo narcisista, indiferentistas, totalitario e idealista y, en consecuencia, hacia toda una ideología conservadora de la aceptación que, interesadamente, es perfectamente adaptable y solidaria con el discurso político institucional de la afirmación ensimismada del sujeto y de la no-tensión, de la conformidad acrítica con el mundo en que se instala.

