
Los argumentos de la realidad

Luis García Montero

(Universidad de Granada)

La literatura es elección del matiz, detalle personal, mirada propia y desvío. Por eso resulta frecuente que se critiquen los estudios generalizadores, las visiones históricas, las propuestas de lectura global de una época o un estilo. Estas críticas carecen de rigor y se vuelven, si bien lo pensamos, sobre ellas mismas, porque los matices, las elecciones personales y el valor de las miradas propias sólo pueden comprenderse dentro del conocimiento de una norma. Los gestos necesitan un decorado familiar.

Los escritores son libres según la respuesta que saben dar a lo que existe, no porque sean capaces de inventar en el vacío la existencia. Su responsabilidad es elegir ante lo que sucede en la tradición literaria y en la lengua social. No es conveniente pedirles más, porque resulta imposible vivir en la nada o surgir de la nada sin caer en una fantasmagoría excesivamente truculenta. Sólo los muy ingenuos pueden llegar a creerse sacerdotes de la originalidad.

¿Originalidad? Creo que es más exacto hablar de personalidad, manera propia de utilizar algo que pertenece a todos, el lenguaje, la historia, y que permite definir en su horizonte colectivo las individualidades sociales y literarias. Nuestra tarea, como poetas y ciudadanos, se explica por la realidad naturalizada de unas convenciones que nos dan la posibilidad de entendernos a nosotros mismos, entre nosotros mismos, ya que estas convenciones son las que nos han hecho y las que pueden ayudar a deshacernos un poco, cuando lo necesitemos, de un modo imaginario.



A partir de aquí quiero hacer unas consideraciones sobre cómo me planteo mi trabajo a la hora de elegir palabras, porque eso es la escritura de poemas, una elección de palabras, simplemente, aunque a nadie se le escape todo lo que se mueve por debajo de esa simple elección cuando existe la voluntad de emocionar y de tomarse en serio las posibilidades del poema. Ideas, recursos técnicos, escenarios, temas, tonos de voz, conducidos a través de las palabras, obedecen a una elección. Lo que sigue no es un manifiesto aseverativo con pretensiones de totalidad, sino un rosario de preguntas y respuestas sobre mi propio trabajo: ¿Por qué soy realista y en qué sentido?, ¿por qué opino que la poesía es útil?, ¿qué tipo de lenguaje y de individualidad aspiran a reproducir o representar mis poemas?, ¿por qué, en fin, me parece que el acto poético es más representación que expresión?

Las palabras en literatura (ahora no nos interesa el psicoanálisis) son superficies materiales capaces de levantar y sostener un edificio. Las palabras de un poema difícilmente pueden tomarse en serio como espuma de profundidades abisales. En literatura puede haber abismos, pero no son motores sino productos. Existen los abismos que se escriben con palabras. Y esto ocurre incluso en los poemas que formalmente se presentan como arrebatos expresivos de lo inexpresable. En una de sus gracias típicas, Eugenio d'Ors afirmó lo siguiente: "De la noche oscura del alma, San Juan de la Cruz no es el noctámbulo, sino el sereno". Y es verdad; lo que San Juan poeta hace es trabajar sus versos profesionalmente, como el sereno la noche oscura, con la intención de conseguir un resultado muy claro: crear la sensación de que se quiere explicar lo inexplicable. Una cosa es sentir un arrebato y escribir el dictado de una voz que no se entiende, y otra muy distinta es crear el sentido de que se escribe desde el sinsentido, decir claramente que se quiere ser oscuro por motivos sobrenaturales, escribir la dificultad de una experiencia (que debemos aprender a separar del poema en sí). Lo primero pertenece a la leyenda, al adorno mitológico de la palabra poética; lo segundo es el verdadero problema profesional: ¿por qué motivos concretos elegimos nuestras palabras? Yo le dejo con gusto la fantasmagoría a los aficionados adolescentes, y paso en seguida a entenderme con los profesionales que escriben, después de muchas idas y vueltas, estilos, reacciones, vanguardias, misterios y decisiones poéticas, al final del siglo xx.

Es conocido el comportamiento público tan riguroso que los conjurados observan durante su época de clandestinidad. Los conjurados apuestan por la rebeldía en secreto, quieren que las labores propias de su opción conspiradora sean productivas, están embarcados de verdad en su apuesta, y por ello necesitan una conducta discreta, nada de excesos o aspavientos, nada de escándalos públicos, porque un simple fallo, una borrachera en mal momento, la tontería de saltarse un semáforo delante de un guardia municipal puede convertirse en motivo de desastre, en la caída del verdadero ritmo de la conspiración. Suelen ser simples bocazas los que andan gritando su pertenencia a una intriga arriesgada, números de escándalo que sólo se pueden



permitir las gentes que de verdad no están comprometidas y viven la revuelta como una carrera de medallas y méritos. Cualquier profesional de la conjura, vale decir cualquier escritor, sabe lo que significa llevar una pistola debajo de la chaqueta: paciencia, buen sentido y discreción.

Confieso que a mí me pasa lo mismo a la hora de opinar sobre los versos que he leído o he escrito. Una vez hecha la apuesta de verdad, me sobran todos los números poéticos, el arrebato, el salto en el vacío de los saltimbanquis, las profecías irracionales y las leyendas fantasmagóricas de la lírica. Para hablar de poesía es muy peligroso ponerse poético, sobre todo cuando se lleva un poema en la cabeza con la misma seriedad que un conjurado lleva su pistola. Por eso digo que me gusta tratar con profesionales, dejarme de simplezas y discutir sobre las cosas importantes del oficio: cuándo sobra o falta una coma, qué verso está mal hecho, en qué momento falla el ritmo, qué temas se avienen mejor con mi mundo (que sí es de este mundo). Y me interesa saber lo que significa escribir poesía al final del siglo xx.

En las anécdotas iniciales de *Juan de Mairena*, Antonio Machado fijó con inteligencia, aunque sin muchos detalles, las dos posibles lecturas del proceso poético en la tradición contemporánea: “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa” y “lo que pasa en la calle”. Es decir, la palabra poética entendida como un territorio completamente al margen de la lengua común o la palabra poética entendida como la elaboración personal del lenguaje y los temas colectivos. Antonio Machado tenía delante de sus ojos dos ejemplos del primer caso: el esteticismo radical de los primeros modernistas (“Que púberes canéforas te ofrenden el acanto”), y la solución intelectual con la que Juan Ramón Jiménez quiso depurar este radicalismo estético (“Inteligencia, dame/el nombre exacto de las cosas”). Son dos modos de concebir la poesía como un territorio edificado al margen de la lengua común, bien a través del uso muy generoso de un vocabulario revuelto y una sintaxis rara, bien a través de la depuración esencial, regañada siempre con las anécdotas. Por bajar las referencias a nuestro tiempo, y sin hacer comparaciones de calidad, puede decirse que ambas posibilidades cuentan hoy con adeptos convencidos. Del vocabulario de alto copete y la sintaxis bullanguera son partidarios, por ejemplo, algunos poetas que reivindican una pretendida tradición andaluza llena de lujos, palabras sofisticadas y adjetivos de alto calibre. También pertenecen a esta familia ciertos líricos del irracionalismo, que escriben lo que se les ocurre, con la libertad de los poseídos, sin medir los resultados. Siempre tienen la coartada de que la poesía es un embrujamiento, un misterio, una fantasmagoría, algo que no puede tasarse. Yo, que hace tiempo abandoné por incapacidad las glorias de la Historia de la Literatura con mayúsculas, para adentrarme en el mundo más humilde de los lectores y los escritores, confieso sin pudor que valoro lo que leo con avaricia y terquedad de maniático.

Por lo que se refiere a la depuración esencial de estirpe mallarmeana, hoy contamos con los poetas del silencio, los que se sienten conmovidos al decir que nada se puede decir. Sea su voluntad y hágase el silencio sobre ellos.



Antonio Machado, ya de forma significativa desde la segunda edición de *Solitudes*, apostó por una lectura poética de la realidad, proceso que vino a tener como resultado una lectura realista de la poesía. Es conveniente aclarar que no se trata de una batalla entre el artificio y la espontaneidad, entre la invención y lo verdadero. Todo poema es un artificio, eso está claro, porque es una elaboración en un territorio concreto, el de la literatura, que no puede confundirse genéticamente con la vida. Lo que ocurre es que los artificios tienen siempre una dirección: a veces se procura que los resultados sean notoriamente ajenos a la realidad; otras veces, por el contrario, se intenta que los poemas parezcan verosímiles, hechos de palabras comunes para contar lo que pasa en la calle, o mejor, lo que pasa en el corazón de la gente que pasa por la calle. Pero el artificio existe, y la llamada poesía de la experiencia ha dado muestras evidentes de que en un poema es más representación como expresión. En esto hay una línea de clara unidad con muchos presupuestos ilustrados sobre la poesía, unidad que se deja ver a la hora de elegir temas, vocabulario y tonos en la elaboración del personaje, según una precisa voluntad de elocuencia y seducción.

No en vano la literatura ilustrada y la poesía de la experiencia han surgido de dos voluntades de desacralización: la puesta en duda de las supersticiones sobrenaturales, por un lado, y, por otro, la distancia crítica ante una subjetividad divinizada en la crisis romántica. El deseo de hacer una poesía escrita en lengua marginal y orgullosa, completamente diferenciada de los usos comunes de la vida y el lenguaje, tiene aquí su origen. Se trata de una rebeldía altiva de amante despechado. Como la sociedad no se interesa por la poesía, la poesía se desvincula de la sociedad, se vuelve extraña, irritada, fugaz en la consumición de sus propias novedades, que llegan a hacerse notables y valoradas más por el simple hecho de ser novedades que por la posible calidad de su realización. La poesía rompe con la realidad de la historia colectiva y de su propia historia, se desfigura continuamente, con el mismo furor que un novio decimonónico rompe las cartas de una muchacha infiel. En este sentido, quisiera llamar la atención sobre dos formas de docilidad que se vienen reproduciendo en la poesía contemporánea, docilidad exaltada paradójicamente por los poetas que más se definen en su amor furibundo por la ruptura y la desestabilización. Aquejada por el desprecio de la sociedad, la poesía se instala en un mundo esquivo, se dice indagación en el vacío, se llena de vocablos con gran aparato y de una sintaxis retorcida o asmática. Funda, así, una verdadera tradición de la ruptura: primero la expresividad romántica, luego el esteticismo finisecular, por último la carrera vanguardista que se abandona en las piruetas de la dislocación. Paso a paso y cada vez con más prisa, se instaura una tradición de la ruptura. Lo extraño es que los poetas de esta tradición completamente avasalladora no sólo se consideran militantes de la originalidad, sino que además acusan de falta de aliento creativo original a los poetas, mucho menos cuantiosos, que no se suman a su cuerda y que prefieren otras tradiciones donde las novedades superficiales tienen menos importancia. La tradición siempre está ahí, es nuestra posibili-



dad de comunicación, nuestra herramienta de trabajo. Los que la conocen bien al menos saben el campo en el que están jugando. La neurosis de la poesía vanguardista se produce porque quiere romper con los valores eternos, pero en nombre de la eternidad, ya que barniz de eternidad esencial tienen las verdades que se buscan en el misterio profundo de las almas. Además, este tipo de poesía necesita imperiosamente la tradición contra la que arremete, porque se define según su distancia ante ella, del mismo modo que un boxeador necesita a otro boxeador si quiere disfrutar vanagloriándose de la categoría de sus golpes. En cuanto tradición y víctima desaparecen, vanguardista y púgil se quedan solos en medio del ring, en paños menores, sin nada que ofrecer ante los ojos insaciables de la modernidad. Sólo saben dar golpes.

Tampoco me resulta atractiva, porque la considero otra paradoja de la docilidad, la alegría con la que muchos poetas afirman que afortunadamente la poesía es inútil, bella en sí misma, sin ninguna responsabilidad. Vamos a pensar bien lo que estamos diciendo. Las críticas a lo útil, o su revés, la exaltación de lo inútil, viva la belleza solitaria, viva la bagatela, surgen como una toma de postura ante el concepto positivista del utilitarismo. Se rechaza una vida de tono industrial, avariciosa y secuestrada por los negocios, sin otro norte que el de someter la existencia a las ofertas del pragmatismo económico y moral. Belleza de lo inútil, dice el poeta, frente a la grosería de la utilidad. Esta revolución de primeros términos, deja de ser convincente si la pensamos dos veces y fuera de la tradición, muy poco original, de la modernidad poética. Significa, entre otras cosas, aceptar que el único criterio para definir la utilidad es el de la burguesía más positivista. Antes que una defensa de lo inútil como consuelo, me parece más importante exigir un nuevo concepto de la utilidad. Desde luego es muy útil conocerse uno mismo, reflexionar sobre los sentimientos propios, atreverse a sentir, atreverse a pensar por uno mismo, tener uso de razón crítica y de corazón libre. Todo esto puede estar relacionado con la poesía, y por ello creo que la poesía es algo útil, un territorio que no debe reducirse, por malicia o ingenuidad, a la locura, a lo que puede desaparecer de los planes de estudios, de los estantes de las librerías y de las costumbres sociales. No es bueno que se tome tan en serio y al pie de la letra aquello de nacer, crecer, trabajar, reproducirse y morir, sin un momento de respiro. Un respiro normal y justo.

Todo lo que voy exponiendo tiene para mí algunas consecuencias de tipo estético y político, porque en estas ideas se sostienen el protagonista y las opciones de lenguaje literario de mis poemas. 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 les hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones. Una poesía de la realidad es mucho más verosímil hablando de lo que pasa en la calle que de los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa. Utilizo el concepto retórico de lo verosímil, donde no sólo entra la verdad, sino lo que parece posible, para recordar que las experiencias deben construirse en los poemas,



sucedan en las palabras. Es imprescindible que a la hora de optar por el realismo, a la hora de escribir como se habla, tengamos en cuenta los procesos de la elaboración literaria, porque es la única manera de evitar los descalabros campoamorianos del sermón y la moraleja de la vieja o las superficialidades dogmáticas de un realismo socialista lo suficientemente estúpido como para creer que se puede controlar con decretos la ideología literaria y social. No se trata de utilizar los poemas como medio de transporte de ideales anteriores, sino de ser capaces de crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de un modo verosímil para complicar el ánimo del lector y hacerlo cómplice, si es posible, de lo que ocurre en el texto; algo que pasa a través de las palabras, pero con la apariencia de que está pasando en la calle.

Como esa es mi intención, busco signos y decorados de la vida real, cosas y anécdotas que puedan tener que ver con la persona que se levanta todas las mañanas en unas ciudades como las nuestras y con un corazón como el nuestro. Pretendo crear también la apariencia literaria de que uso con normalidad la lengua, el vocabulario de todos, el idioma social. Para una poesía cómplice me parece que es importante que las palabras tengan esa flexibilidad de lo usado, ese tono cálido de lo que está en circulación bajo el sol de las plazas públicas y bajo la luz artificial y bebida de los dormitorios. Ocurre con frecuencia, sobre todo en las malas traducciones, que las palabras tienen un frío metálico y áspero, de lenguaje no usado, sin curso cotidiano. Este me parece uno de los peligros más graves para la poesía, porque es casi imposible trascender así de la propia textualidad. Los poemas que juegan con palabras recién lavadas necesitan suavizante, y la lengua sólo puede ser suavizada por el uso público.

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. En esto de las palabras de la tribu el poeta ha representado con frecuencia el papel del brujo, el hechicero capaz de singularizarse con sus plumajes y sus hazañas. Un protagonista heroico no cabe en mis simpatías hacia una poética de los seres reales. El héroe, entendido como prototipo de la diferencia, es otra de las trampas que pisamos en la lógica contradictoria de los estetas y los ministros contemporáneos. Parece como si sólo los héroes pudiesen aventurarse en la rebeldía. ¿Acabar con los héroes significa integrarse? Todo lo contrario: hacer de la rebeldía un asunto heroico significa relegar la disidencia al mundo de lo imaginario, héroes de etiqueta que nos consuelan de nuestras incapacidades en la realidad. Es decir, significa hacer imposible la diferencia. Del mismo modo que me parecía más insidioso reclamar una nueva poesía útil frente al pragmatismo aburguesado, en vez de enorgullecernos simplemente de la inutilidad, 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 hechicero se consideran en razón para opinar según sus ojos y sus sentimientos. Una poesía de los seres reales no significa negar la diferencia; todo lo contrario, se



trata de afirmar que la diferencia es una realidad insoslayable de las personas normales.

Decía que esto tiene también unas consecuencias políticas, porque me parece una tarea indispensable la recuperación de la individualidad. Y, de nuevo, nos encontramos aquí con la batalla silenciosa, que debe renunciar a las negaciones espectaculares, para afianzarse en los asuntos claves, en los matices llenos de sentido. Sería bueno evitar un discurso dedicado a reproducir otra vez los antiguos enfrentamientos entre el yo y el sistema. Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos, y que, al mismo tiempo, cualquier ideología social, para incidir en la vida, necesita materializarse en los ojos de una persona con nombre y apellidos. El realismo es siempre singular.

Y la poesía de los seres reales me parece muy útil en esta tarea. La poesía significa tomarnos a nosotros mismos en serio y ser capaces de establecer alguna trascendencia, lazos de complicidad con el lector. Esta complicidad no se consigue haciendo rebajas y arte populachero, sino pensando en uno mismo como persona normal.

Y resumo: hay personas que se instalan en el futuro para imponer una idea del presente. Otras personas se instalan en el presente para discutir un modo de futuro. No es lo mismo hablar desde el futuro que discutir sobre el futuro. Lo primero suelen hacerlo los sacerdotes de la modernidad, los comisarios políticos y los poetas visionarios. Lo segundo lo hacen seres reales. Unos hablan como se escribe y nos meten en cintura con largos discursos envarados. Los otros escriben como se habla, como se habla entre amigos, con ese pudor entrañable, según decía Eliot, de las palabras privadas dichas en público.