

DOS ÚLTIMAS DÉCADAS DE POESÍA ESPAÑOLA FIN DE SIGLO: TRADICIÓN Y NEOVANGUARDIA (1975-1995)

JAVIER PÉREZ BAZO

Université de Toulouse-Le Mirail

El método de las generaciones artísticas, abocado a huera polémica, responde a intentos de parcelación estético-cultural y establece marbetes periodológicos que la historia y crítica literarias han barajado con dispar fortuna. Aplicado a la poesía contemporánea de posguerra permite clasificaciones de autores según criterios biológicos, fundamentos estéticos e ideológicos y signos externos, socioculturales, de cierta relevancia.

Bajo supuestos teóricos generacionales viene aceptándose que a mediados de los años sesenta es perceptible una reacción en la poesía española contra el verso de la inmediata posguerra, y como distanciamiento, excepciones al margen, respecto a los poetas del medio siglo o "generación del 50". Si, dejando a un lado la pertinencia del concepto de generación literaria, pueden admitirse los rótulos de "generación del setenta" y "generación del 68" para agrupar a poetas nacidos en la primera década del franquismo, entre 1939 y 1949, no conviene aplicarles, en cambio, el extremadamente reductor de "generación de los novísimos". La impropiedad del cuño ha generado el no menos discutible de "postnovísimos" y hasta alimenta la falacia de comprender la poesía española de hoy como herencia de la estética "novísima"¹. Contrariamente a lo que se diga,

¹ Desde las filas "novísimas" a veces se ha propagado el dislate; así, extasiado ante su propio ombligo, José María Álvarez ("Poesía española actual", en *Nos années 80*, 7, Dijon, Université de Bourgogne - Hispanística XX, 1990, pp. 225-233) no sólo desprecia acriticamente a Guillermo Carnero por "epígono de Gimferrer y poeta sin demasiado interés", sino que además, dándonos gato viejo por liebre joven, silencia toda manifestación poética de los setenta y la entonces actual de los

los poetas que han hecho pública su primera obra en los últimos quince años, se hallan lejos de aquella promoción, sin otro nexo con ella que el propósito de renovación y ruptura¹; acaso sólo coincidan en un espíritu común que, sin saber a menudo en qué consiste, viene tildándose de posmoderno.

NEOVANGUARDIA Y CONTINUIDAD DE LA RUPTURA

Fue Martín Pardo quien en 1967 percibió la renovación poética y la confirmó tres años después², al tiempo que aparecía la celeberrima antología de Castellet³. Con ésta vino la polémica y, consiguientemente, sus propósitos de propagación quedaron colmados. Tuvo detractores porque si presentaba una estética dominante, lo hacía con exclusiones abstrusas y en detrimento de otras tendencias poéticas. Precisamente el antídoto llegaba del grupo coetáneo leonés "Claraboya" (Agustín Delgado, Luis Mateo Díaz, José Antonio Llamas, Angel Fierro), alguno de cuyos componentes ahora se ruborizaría por los que fueron sus planteamientos marxistas contra la que juzgaron poesía neocapitalista novísima. Castellet presentaba una promoción neovanguardista con preponderancia entre 1966 y 1973, poliédrica ideológicamente porque "buscaba en la cultura un modo de oposición al poder acentuando el carácter autónomo de la creación artística, negando la realidad circundante al no incorporarla al poema"⁴. En realidad, junto al experimentalismo de la poesía concreta o visual practicado durante la década de los setenta por, entre otros, José-Miguel Ullán, Julio Campal y Fernando Millán, consolidaba las neovanguardias cuya manifestación primera correspondía al Postismo de finales de los años cuarenta, reanimado en 1968 desde el "Atelier de poésie ouverte" por

ochenta. Para Álvarez "el 27 no ha hecho escuela" y, concluye, "tampoco los más viejos, nuestros predecesores y en no pocos casos, maestros, desdeñan entonar el verso novísimo: y aquellos de entre los jóvenes, que con el natural calor de su inteligencia y su sangre arremeten contra nosotros, a su vez no dejan de estar modelados por aquella estética en cada línea" (p. 231). No cabe mejor síntesis ególatra del desatino; lo cual demuestra que un excelente poeta no es necesariamente buen crítico.

¹ Cfr. Jaime Siles: "Los *novísimos*: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en *Ínsula*, 505, enero de 1989.

² Enrique Martín Pardo: *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967; y *Nueva poesía española* Madrid, Scorpio, 1970.

³ José María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

⁴ Juan José Lanz: "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982", en *Ínsula*, 565, enero de 1994, p. 4.

Carlos Edmundo de Ory. La neovanguardia "novísima" supuso la ruptura por su dimensión culturalista y tratamiento esteticista del lenguaje; sin embargo, tan sólo certificaba la continuidad de un cambio emprendido por la "generación del 50", resuelta con medios expresivos distintos en la medida que lo eran por contraste con la poesía anterior sin ser estrictamente novedosos. Mediante el irracionalismo de signo surreal, concatenación de imágenes e intertextualidades, adquirieron carta de naturaleza lo neodecadente y lo moderno, el legado de la clasicidad grecolatina y del pasado literario — desde la de los renacentistas italianos a los "clásicos" de la modernidad europea occidental — junto al cómic y el mundo de los medios de comunicación; lo bello y, por qué no, lo diletante; los mitos cinematográficos — Gimferrer titula uno de sus libros *La muerte en Beverly Hills* (1968) — y el de Venecia amenazada por las aguas, lo cual explica el adjetivo veneciano, sinónimo de raro y de exacerbado esteticismo. En cierta forma esa práctica poética conllevaba el carácter efímero y de disgregación de toda ortodoxia vanguardista. Tras el primer período novísimo, comprendido entre *Arde el mar* (1966) de Gimferrer y *El sueño de Escipión* (1971) de Carnero, los promulgadores de aquella estética sintieron la necesidad de evolucionar abandonando el culturalismo veneciano, al tiempo que surgía como segunda promoción novísima una variante heterodoxa en la cual, al modo de las transvanguardias italianas, convergían lo nuevo y la tradición de sesgo latino. Eran poetas nacidos mayoritariamente al borde de los cincuenta cuyas obras se distanciaban del venecianismo: *Elsinore* (1972) de Luis Alberto de Cuenca, *Sublime solarium* (1971) e *Hymnica* (1975) de Luis Antonio de Villena, *Sepulcro en Tarquina* (1975) de Antonio Colinas, *Transparencia indebida* (1977) de Francisco Bejarano...

El declive de la ortodoxia "novísima" hacia 1974 provoca el resurgimiento de poetas marginados en su diversidad por el trasiego culturalista (Antonio Carvajal, Mario Hernández, Diego Jesús Jiménez, Clara Janés, Manuel y Eugenio Padorno...) y coincide, además, con la aparición pública de los más jóvenes, o tercera promoción de la generación del 68 (Abelardo Linares, Andrés Sánchez Robayna, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila...) quienes, apuntalando distintas tendencias durante la transición política posfranquista, serán precisamente transición hacia las que se consolidarán poco después. No extraña, pues, que ambas orientaciones, novísimos heterodoxos y jóvenes del 68, quepan en las

antologías publicadas a principios de los ochenta¹. En esas fechas se produce la revisión del culturalismo, sustituyéndolo por los diferentes acercamientos a la tradición clásica². De modo que la vuelta al intimismo y a la propia experiencia proyectada en el poema a través del *yo*, propició los acentos neorrománticos del verso, por ejemplo, de Abelardo Linares (*Mitos*, 1979); o tradujo la asunción de influencias de los poetas del medio siglo, en concreto de Claudio Rodríguez convertida en meritorio crisol de mimesis poética y originalidad en el extremeño Angel Sánchez Pascual (*Ceremonia de la inocencia*, 1976) en Diana J. Pebarezzo (*Litúrgica labranza*, 1981) y posteriormente en Vicente Valero (*Herencia y fábula*, 1989); o mostró su ladera más sensual mediante un erotismo anclado en la tradición clásica en Ana Rossetti (*Los devaneos de Erato*, 1981); o conoció la densidad conceptual de la poesía minimalista que Andrés Sánchez Robayna reúne en *Poesía 1970-1985*; o prolongó la investigación del lenguaje, no exenta de ludismo, en José Luis Alegre Cudós desde su obra de mediados de los setenta hasta *Días de ti* (1985), etc.

DE LA PROMOCIÓN DEL 82 AL FIN DE SIGLO

La poesía de los años ochenta reafirma la pluralidad de las posibilidades poéticas de la generación del 68 y, en concreto, de la promoción cuyo ejercicio público inicial remontaba a 1976. Ahora bien, no sería correcto entender las diversiformes tendencias que comienzan a manifestarse en los tres lustros pasados (1980-1995) exclusivamente en relación con el apartamiento del venecianismo ya agostado de la primera renovación novísima, ni tampoco con los supuestos de la heterodoxia de la segunda hora, según defienden Villena y Siles³, críticos implicados como poetas en ambas resoluciones poéticas.

¹ José Luis García Martín: *Las Voces y los Ecos*, Madrid, Júcar, 1980; Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española*. Madrid. Espasa Calpe - Austral, 1982; Fanny Rubio y José Luis Falcó: *Poesía española contemporánea*, Madrid, Alhambra, 1982.

² En palabras de Juan José Lanz, "la tradición (como lo clásico) es entendida entonces como una unidad abstraída del *fluir* temporal, idealizada en perfección eternizada, una utopía caracterizada por su ucronía. En consecuencia, la tradición se transforma en una tradición particular (lo que permite que se hable en las poéticas y teorizaciones del lustro 1977-1982 de *diversas tradiciones* y de *diferentes classicismos*), en una proyección del *yo* sobre el mundo clásico concebido como unidad..." (art. cit., p. 5).

³ Luis Antonio de Villena: "Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española de la última década)", en *Quimera*. 12, octubre 1981, pp. 13-16; Jaime Siles: "Dinámica poética de la última década", en *Revista de Occidente*. 122-123, julio-agosto 1991, pp. 149-169.

De "tiempo de desahucio"¹, de la posmodernidad o de los "postnovísimos"², ha llegado a tildarse la heterogeneidad del verso de estos quince años últimos, entre otros términos que buscan etiquetar sus direcciones. Ni siquiera los antólogos, en intentos ilusorios de lograr la operación irrepitable de Castellet, coinciden en la selección de nombres. Sin duda porque, en el mejor de los casos, el pasado es sentido demasiado próximo, como presente que está construyendo su propia historia.

En 1980, cuando Blanca Andreu obtiene el premio Adonais con *De una niña de provincias que vino a vivir en un Chagall* quiere verse en ella más allá de los síntomas de un cambio poético; sin embargo, para García Martín, "no deja de resultar curioso que tantos críticos hayan saludado como una obra maestra lo que no pasa de ser un gracioso y lúdico ejercicio previo"³, lo que era renovado surrealismo que enlazaba, como continuismo neovanguardista, con la técnica compositiva de los novísimos, si bien, sentencia el mismo crítico, "la inconexa palabrería del libro no carece de encanto ni de arcaica novedad"⁴. Copiándose a sí misma, Andreu continuó lo neosurreal en el versolibrismo y poema en prosa de *Báculo de Babel* (1983) — quizás lo mejor de ella — y en *Elphistone* (1988), al tiempo que su verso conseguía seguidores entre críticos y poetas. El anuncio de rumbos diferentes ya se encontraba en *La lentitud de los bueyes* (1979) del luego novelista Julio Llamazares y, sobre todo, llegaría en 1982 desde Andalucía (principalmente en poemas del granadino Luis García Montero y del onubense Javier Egea) con voluntad de escuela innovadora.

De ahí que sugiera el término "promoción del 82". Y no tanto por ser cifra de referencia al comienzo de la España socialista, cuanto por la unión de la reciente historia política y una nueva producción literario-cultural. En ese año, Luis García Montero gana el Adonais con *El jardín extranjero*, Egea publica *Paseo de los tristes*, Juan Lamillar *Muro contra la muerte*, Llamazares *Memoria de la nieve*, José Carlos Castaño *Disparos en el*

¹ Cfr. Juan Manuel Molina Damiani: "Poetas en tiempo de desahucio (1977-1992): aproximación a la poesía española joven del postfranquismo", en *La ceremonia de la diversidad*, Cuenca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

² Terminologías al margen, véase la juiciosa síntesis de Marie-Claire Zimmermann: "Les postnovísimos et l'éclatement de l'écriture poétique en Espagne (1980-1990)" en *Nos années 80*, 7, Dijon, Université de Bourgogne - Hispanística XX, 1990, pp. 235-245.

³ José Luis García Martín: *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1993, p. 118.

⁴ Idem.

paraíso, Andrés Trapiello *Las tradiciones...* Villena prefiere el confuso término "postnovísimos" por entender que conviene a "un período — acaso efímero — en que las artes todas hacen balance, sueñan con renovarse o reencontrar su cenit (nostalgia del *gran arte*)", coincidente con "una extraña agonía de *fin de siècle*"¹ y porque, además, sugiere postmodernidad. La docena por él antologados, nacidos entre 1953 y 1962 (Julio Llamazares, José Gutiérrez, Miguel Más, Julia Castillo, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Illán Paesa, Angel Muñoz Petisme, y los allí inéditos Rafael Rosado, Jorge Riechmann y Leopoldo Alas), tenían en común su diferencia; no obstante, junto a otros que quedaban fuera de la antología (Jon Juristi, Javier Egea, Justo Navarro, Jesús Aguado, Javier Salvago) indicaban direcciones que irán afirmándose a medida que avanza la década. Así lo prueba la nueva antología de Villena *Fin de siglo*². A nombres conocidos (García Montero, Benítez Reyes y Leopoldo Alas, adscribibles con Juan Lamillar al primer núcleo de la promoción) incorpora los de Carlos Marzal, Esperanza López Parada, José Antonio Mesa Toré, Vicente Gallego, Alvaro García y Luis Muñoz, en su mayoría nacidos en los sesenta, precisamente cuando estaban preparando sus credenciales los novísimos. A este segundo "momento" de la promoción, convendrá añadir los poetas seleccionados por Antonio Ortega³ (López Parada, Jorge Riechmann — posnovísimo para Villena —, Vicente Valero), además de los que, mayores en edad, publican su primer libro mediados aquellos años (Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Concha García y Juan Carlos Suñén). La nómina puede extenderse, no sólo con la antología de García Martín y las "diosas blancas" reunidas por Buenaventura⁴; entre otros, los nombres de Diana J. Pebarezzo, César Antonio Molina, Amparo Amorós, María del Carmen Pallarés, José María Parreño, José Julio Sevilla, Julia Castillo, Alvaro Valverde y Francisco Castaño, completan el repertorio esencial de la poesía española de entonces y de nuestros días.

¹ Luis Antonio de Villena: "Para una definición *postnovísima*", en *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, p. 10.

² Idem: *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. Antología, Madrid, Visor, 1992.

³ Antonio Ortega: *La prueba del nueve (Antología poética)*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁴ José Luis García Martín, ed.: *La generación de los 80*, Valencia, Mestral, 1988; Ramón Buenaventura, ed.: *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, 1986. En nuestra década ha continuado compendiándose la joven poesía: José María Parreño, José Luis Gallego: *8 poetas raros. Conversaciones y poemas* (1992); Fernando de Diego, Antonio Garrido, Francisco Ruiz Nogueira: *Antología de poesía española contemporánea* (1993).

En suma, autores que hacen pública su obra cuando los predecesores del 50 afirman su madurez poética y los novísimos encuentran, repito, orientaciones distantes del retoricismo veneciano o han decretado su silencio. Por lo demás, entre los signos externos de tan abultada promoción convendrá mencionar no sólo el hecho de que esos jóvenes poetas a menudo ofician de críticos para teorizar sobre postulados estéticos de sus coetáneos o sobre su propio quehacer en artículos y abundantes poéticas, sino también que sus versos tienen como soporte muy común el poemario breve y la *plaque*, cuando no se presentan en obras colectivas. Tras dicha brevedad, de libros y también de textos, recuperando la tradición de la modernidad, está el deseo, quizás no siempre consciente, de privilegiar la palabra poética. Por último, parece revelador que esos poetas frecuenten las mismas editoriales y colecciones (Hiperión, Visor, Ediciones Libertarias, Cátedra, Endymión, Renacimiento...), identificadas con supuestos de novedad y en concordancia con el auge económico y cultural de la España democrática.

NOTAS PARA UNA(S) POÉTICA(S) INCONCLUSA(S)

Ni en los ochenta ni tampoco en los noventa, por ahora, existe una tendencia estética dominante. Sí, en cambio, direcciones definidas; por un lado, la recuperación de una poesía que, lejos del artificio culturalista y formulada de varia manera, se declaraba próxima a la realidad y, por otro, la voluntad tanto de indagar en tradiciones antagónicas, tendentes a la transgresión lingüística y al alejamiento de la realidad, como la de recuperar la tradición clásica del Siglo de Oro. Dicho aspecto proteico se ha identificado con un espíritu posmoderno que traduce lo múltiple, el gusto anarquizante y la innovación efímera. Poesía de una posmodernidad surgida — si seguimos a los teóricos del asunto — en los años sesenta y con la que quiere definirse nuestro fin de siglo¹: "Este tiempo letal sin religiones / este mundo infernal de banderas caídas", en versos de Leopoldo Alas. Pienso, no obstante, que el análisis en tales términos resulta incompleto.

Se ha escrito que la del 80 es una poesía continuista, o estancada en "un *dialecto poético* establecido, cuyos límites son extremadamente angostos: recorte *débil* de la tradición y uso de ella como repertorio

¹ Vid. Diego Jesús Jiménez: *Propuestas poéticas para fin de siglo*. Madrid. Fundación Cultural Banesto, 1993.

establecido; obediencia acrítica a conceptos vulgares sobre la realidad, el sujeto, el yo, etc.; la combinatoria de tópicos temáticos y retóricos, la falta de peso y autonomía de la palabra, la abstracción genérica, la limadura en los valores de la imagen, la afectación, la rutina rítmica... En definitiva, la fácil intercambialidad de los poemas entre unos autores y otros, lo que habla de un funcionamiento como *tendencia*: el valor lo establecen los signos de identidad que crean el grupo, en vez de la escritura de cada poeta"¹. La pervivencia o resurgimiento de tradiciones así como los propósitos innovadores y rupturistas son constituyentes teóricos de la promoción. Así habrán de comprenderse, por una parte, el neorrealismo o la *poesía de la experiencia* y, por otra, las manifestaciones que prolongan la tradición de la vanguardia (neosurrealismo, contraculturales, marginales...) y de la clasicidad áurea.

El distanciamiento de la primera respecto a los novísimos se formaliza de manera comprensible mediante planteamientos formales que tienen en común la vuelta a la norma métrica y, además, por la voluntad de comunicación con la realidad transportando al poema la propia intimidad y experiencia. En cuanto al aspecto formal, el malagueño Alvaro García escribe a modo de poética:

Huyamos de cualquier palabrería.
Digamos solamente lo esencial
tan sólo las palabras para creer y amar
y el nombre más sencillo y útil de cada cosa.

y García Montero, en el texto significativamente titulado "Trazado de fronteras" que antecede a su colectánea *Además*²:

El tono de poesía que más me interesa no es el de la iluminación o la retórica manifiesta, sino el que se elabora en el truco de la sencilla confesión amistosa, a través del artificio estético de la naturalidad. Ese es el mundo poético que me facilita un ámbito de sinceridad moral, una justificación de mi propia tarea [...] El tono de poesía que más me interesa es aquel que no busca rarezas y las

¹ Miguel Casado: "87 versus 78", en *Ínsula*, 565, enero de 1994, p. 7.

² Madrid, Hiperión, 1994, pp. 11-12. Contiene *Y ahora eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *En pie de paz* (1985) y *Rimado de ciudad* (1981-1993).

iluminaciones de las personas geniales, sino la singularidad urbana y la capacidad sentimental de las personas normales.

El mismo García Montero, proclive a la exégesis metapoética, arremete contra el venecianismo en los tercetos encadenados que abren *Rimado de ciudad* (1981-1993):

Me cansan los orfebres con su cristalería
y el irracionalismo que descansa en la hueca
vanidad de lo raro. Una sabiduría

más seca es la poesía. Busco el verso que peca
de impertinente y llama al corazón cerrado.

Y en "Garcilaso 1991", de *Habitaciones separadas* (1994), reafirma su propia poética:

Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos.
Y en esta habitación del siglo XX,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,
sin palacios
(...)
Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre.

La poesía de la promoción del 82 adquiere carácter transvanguardista al darse en ella la confluencia de la métrica normalizada y las modalidades del versículo y el poema en prosa. Son frecuentes los alejandrinos en serventesios, en tercetos encadenados, o en pareados a la manera

modernista que en "Media verónica para Don Manuel Machado", de *La vida de frontera* (1991), recrea Carlos Marzal, autor también de quintetos endecasilábicos en el poema que da título al libro. Dicho isosilabismo adquiere rasgo sobresaliente en la práctica generalizada de silvas isométricas asonantadas, a través de los endecasílabos sin rima de Vicente Valero (*Herencia y fábula*), en sonetos de Mesa Toré (*El amigo imaginario*, 1991)... Pero son sin duda las obras de Francisco Castaño y Luis García Montero las que muestran resolutivamente el regreso a la norma estrófica. El salmantino Castaño reivindica la rima; acude a la décima, a los tercetos encadenados, a las redondillas, al soneto, al serventesio, a la silva, al poema en tres cuartetos con un pareado final etc... en *El libro de las maldades* (1992). En cuanto a García Montero había comenzado reuniendo breves poemas en prosa bajo un título procedente de J. P. Donleavy, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), libro afincado en lo vanguardista y en la influencia de la novela negra¹; sin embargo, la disposición técnica distingue globalmente su producción posterior. No sólo por la hegemonía del ritmo endecasilábico o por las veinte canciones iniciales de *Las flores del frío* (1991), sino porque vuelve a estructuras estróficas clásicas en absoluto incompatibles con el tono, temática y ambientación de la nueva estética contemporánea². En *Rimado de ciudad*, la horma del soneto se presta al cuadro urbano de consumo de droga y al léxico de lo marginal; la lira es apta para la queja con acentos cernudianos; una décima sitúa a los enamorados en el "café de luces espesas", ajenos al transcurso del tiempo; es recreado el estilo garcilasiano en "Égloga de los dos rascacielos"; modernidad y clasicismo se funden en "Coplas a la muerte de un colega", al fundirse la estrofa manriqueña y un ludismo no exento de acerada crítica e ironía:

Nuestras vidas son los sobres
que nos dan por trabajar,

¹ Más allá de las citas de, por ejemplo, Raymond Chandler y Dashiell Hammet que preceden a las composiciones pues anunciaba el tema de la ciudad y otros a éste subsidiarios — violencia, sexo, marginación, soledad — recurrentes en su obra posterior.

² "Se me ocurrió poner a Góngora encima de una batería, a Jorge Manrique en las cuerdas de una guitarra eléctrica, y utilicé estrofas clásicas para aludir a los bajos fondos. Había un poco de todo, algo de broma, el intento de hacer cosas distintas, los tiempos y sus modas, los amores de un amigo, mi amor por los clásicos y una Granada que entonces hervía de ganas, ganas por escribir y pintar y cantar y salir por la noche al bar de siempre para tomar copas y discutir las cosas" (Idem, p. 19).

que es el morir;
allí van todos los pobres
para dejarse explotar
y plusvalir;
allí los grandes caudales
nos engañan con halagos,
y los chicos,
que explotando son iguales
las suspensiones de pagos
y los ricos.

Por otra parte, con el versolibrismo y el poema en prosa se renueva la tradición de la modernidad. Esperanza López Parada (*Los tres días*, 1994) tiende al primero, José Carlos Suñén prefiere en *Un ángel menos* (1989) el texto a medio camino entre el verso libre y el poema en prosa; Miguel Suárez es buen ejemplo del segundo con *La voz del cuidado* (1994)...

En definitiva, la métrica normalizada, manera sin duda más extendida y progresivamente instalada en el último quinquenio junto al versículo, representa el más firme rechazo a la disgregación del retoricismo excesivo posmoderno y el indicio de una conciencia poética generacional. Esa conciencia consiste, además, en fundar la renovación por alejamiento del irracionalismo. Deberá de ejecutarse recuperando el pensamiento poético de tradiciones afines a un nuevo compromiso con la realidad y la propia experiencia. La teorización subsiguiente señala, en palabras de García Montero¹, la necesidad de:

crear en los poemas otra sentimentalidad, de poner en duda los mitos de la pureza subjetiva y la mitología romántica, de definir históricamente al individuo haciendo saltar por los aires las barreras de lo privado y lo público, de acabar con la cultura del yo contra el sistema, del poeta raro contra la sociedad... y etcétera, y etcétera, y etcétera. Toda esa politización no se hacía para negar la individualidad, sino para rescatarla de un modo distinto, desde otra sentimentalidad, pegándole así de camino una reprimenda teórica a los estalinistas que se empeñaban en negar por decreto el derecho a la intimidad y a la diferencia. Para ese examen de la

¹ Idem. p. 15.

sentimentalidad, era mucho más oportuna otra tradición poética y otro horizonte ideológico...

Esa tradición la encontrarán en la Promoción del Veintisiete (Cernuda fundamentalmente) en algunos autores de posguerra (Blas de Otero, José Hierro) y en los poetas del medio siglo (Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Ángel González y Claudio Rodríguez). Continuidad e innovación confluyen en voluntades de "recuperar la mirada individual para la izquierda, sacar al realismo socialista de su irrealidad, poner en evidencia las contradicciones de la razón burguesa sin caer en el irracionalismo"¹; es decir, "otra sentimentalidad" de marcada ideologización comprometida que reanimaba el poema de crítica sociopolítica, distanciándose de los poetas sociales de posguerra. En versos de García Montero:

Un sol menos herido, una ciudad más cuerda,
soledad en su justa medida y el empeño

de seguir trabajando para que no se pierda
lo que tienen de savia, redacción y presente
el adjetivo rojo y la palabra izquierda.

El poema se torna testimonio, como texto de nuevo compromiso político y sinceridad moral. Deriva todo ello de la experiencia que abarca desde la vivencia íntima a la denuncia del consumismo y a la reivindicación ecológica. Estos aspectos concurren en los libros del madrileño Jorge Riechmann, desde sus iniciales *Cántico de la erosión* (1987) y *Cuaderno de Berlín* (1989) hasta *Baila con un extranjero* (1994). Para Riechmann, uno de los autores jóvenes con personalidad poética más definida, esa experiencia "se define por su capacidad de transformar al sujeto: lo que queda por debajo de esto es pasatiempo, pero no experiencia"². De ahí que sus versos reflejen la denuncia social, el dolor y la muerte, esperanza y desencanto. Citaré "Tanto abril en octubre"³, en el que con sobrecogedor lirismo se presenta a la amada enferma — en fase

¹ Idem, p. 17.

² Jorge Riechmann: "El derrotado duerme en el campo de batalla", en *Ínsula*, 565, enero 1994, p. 31.

³ Reproducido por Antonio Ortega en *La prueba del nueve (Antología poética)*, ed. cit. pp. 103-107.

terminal, se dice ahora — para denunciar el dolor y el contacto con la muerte, pero también el comercio en la sanidad:

Estas enfermedades se llevan muchas cosas.
Lo que queda
me atrevo a llamarlo esencial:
Por ejemplo: estás viva. Te amo.

El café con leche cuesta ochenta pesetas.
El zumo de naranja natural, doscientas.
Un litro y medio de agua
mineral cuesta ciento veinticinco.
El tratamiento - que paga
la Seguridad Social - de seis a ocho millones.

En "Blues del racionalista finisecular", de *El corte bajo la piel* (1994), acude a la yuxtaposición de unidades estróficas para denunciar irónicamente fragmentos de actualidad:

Predicando la razón
como un enfermo terminal de sida
a quien van a retirar los fármacos
por razones más bien presupuestarias

Predicando la razón
como un borracho viejo que masculla
suplica impreca regaña gorgotea
antes de caer abatido por disparos accidentales
de la policía

El tedio, el cansancio, la pérdida, el desencanto y la reflexión sobre el dolor adquieren condición de tópicos. *La vida de frontera* (1991) de Carlos Marzal es, por ejemplo, revelador compendio: "la vida cansa, cuenta la estadística", "en la noche de un pabellón de enfermos, / la oscuridad ya sólo un dolor cómplice"... En este sentido, es revelador el poema "Lázaro prefiere morir de nuevo" que incorpora el manchego José Julio Sevilla a *Tren de cercanías* (1986):

Javier PÉREZ BAZO

Buscaban en la oscuridad a Lázaro
para rogarle:
"levántate y camina esbelto, purificado
por la respiración de la existencia,
que el hombre necesita compartirte".

Pero encontró empapadas de vacío las manos
y Lázaro para morir de nuevo
treinta años más anduvo errante y solo.

Llamaron en la claridad a Lázaro
y Lázaro estaba amortajando su propia sombra.

"Oficio de intimidad" es la poesía para Benítez Reyes, y García Montero se interesa por "reivindicar la intimidad como un territorio histórico". De ahí que aparezcan notas autobiográficas en el recuerdo de tiempos pretéritos. "Era yo niño en los 70", titula uno de sus poemas Álvaro García, y Mesá Toré en "Lecciones de buen amor", de *El amigo imaginario* (1991), escribe:

Quienes no conocimos el horror
de la guerra, en sus aulas sin embargo tuvimos
un héroe apodado El Cid Campeador
¡Dios, y qué buen vasallo, si hubiese buen Caudillo!

La memoria reconstruye el pasado. Mesa Toré evoca el amor ya distante en "aquel tiempo / en que no era delito abrazar tu cintura", y los años infantiles con "los amigos de días colegiales", recreados, por ejemplo, a través de la contemplación que, con la poesía de Brines por trasfondo, elabora la mirada espía:

La adolescencia fue los días claros
entre olores silvestres y la prisa
por saber de la vida sus secretos.
Horas de las que sólo dura el clima

de aquellas excursiones y la inercia
de pecar contra el sexto mandamiento.

También José Julio Sevilla, poeta incomprensiblemente inédito desde su primera entrega, regresa a una infancia que el tiempo con su transcurso ha cercenado:

Aunque nunca nos dijeron la razón,
crecimos,
las piernas se nos poblaron de vello
y conocimos las siglas
de las Naciones Unidas,
las integrales
y la amarga composición
del bicarbonato.
Ya no hubo cromos,
ni hombres negros persiguiéndonos,
ni detergente arrojado al aljibe.

También el viaje es elemento estructurador de textos y circunstancialmente de poemarios; caso éste de *Dejemos que Venecia se hunda* (1989) de Marina Pino: un vendedor de relojes ambulante, un crimen en las calles de Nápoles, una comitiva conduciendo un féretro por el Gran Canal... el anecdotario, en fin, de lo cotidiano y las vivencias recordadas. Alvaro García recompone panoramas "de los días mejores del pasado", vuelve a la casa paterna, indaga en lo que fue vivido; en el poema "Paisajes" de *La noche junto al álbum* (1989), resume su propensión al minimalismo y a la reflexión íntima sobre el pasado y el propio existir:

Escapar de uno mismo es rehuirlos,
rehuir esos paisajes que son un poco iguales
porque no caben todos en esta madrugada.
Escapar de nosotros es perderlos de vista,
curarnos lentamente de esa trampa
del pasado, esa herida del recuerdo.
La vida se hace digna y objetiva
y uno termina siendo lo que otros.

Javier PÉREZ BAZO

Por eso hay un paisaje allá en la infancia
con la hierba sin huellas de lo que nunca vuelve
y sé que estuve y que lo he olvidado.

Se trata, en efecto, de la "fábula del tiempo", si se me permite retomar el título de un poema de *Septiembre* (1991) de Luis Muñoz. Como en otros poetas coetáneos, el tópico del inexorable paso del tiempo, anclado en la gran tradición clásica, conlleva la meditación en torno a la pérdida, aceptada resignadamente, y a lo irrepitable:

Seguramente, si lo piensas,
estos años no van a repetirse.
Vivirás su carencia irremediable,
se llenará de sombras tu mirada,
te habitará el vacío y, con el tiempo,
se destruirá tu imagen del espejo.

Y esperarás cansado, te aseguran,
muchas tardes morir en tu ventana,
buscando en la memoria
ese tiempo feliz, siempre perdido,
esa estación dorada que tuviste
y que debe ser ésta, más o menos.

Miguel Casado inicia un poema de *Falso movimiento* (1993) con la extraña sensación de reconocerse contemplando fotografías de otros días: "...Ni mirándolas / percibo el paso del tiempo, soy / sólo así, como soy ahora; es inverosímil / en que parezco otro, la opacidad / de las imágenes que guardan los testigos"; motivo éste que encontramos también en *Habitaciones separadas* de García Montero. En "La vida a otros precios" de *El amigo imaginario*, Mesa Toré presenta una escena de ancianos jugando a los naipes, "huéspedes de las horas en las que nada pasa", y con ella, otra vez la vida, el tiempo transcurriendo y la resignada espera de la muerte: "la triste mansedumbre del que aguarda / a que la noche entierre sus lamentos". Los ejemplos pueden ampliarse.

Poesía de lo cotidiano, en la banalidad y detalle de la cotidianidad, y de la reflexión metafísica: "capturar el tono de la vida en un verso", según el

malagueño Mesa Toré. En *El paisaje infinito* (1992), de Juan Lamillar, los objetos y espacios cotidianos (puertas, arcos, estatuas, puentes, jardines, plazas...) adquieren la afirmación de la propia existencia: "Existen sólo las cosas cotidianas, / y son en su quietud, imprescindibles / para ese oficio que llamamos vivir". Instantes y caducidad del instante. Los poetas se enfrentaban a la realidad desde los postulados mismos del realismo, con la necesidad de comunicar en un lenguaje sin estridencias una experiencia que el lector percibe próxima. Experiencia verosímil que era, o podía ser, la de cualquier hombre en la cotidianidad de nuestros días: una pareja comentando sus lecturas antes de meterse en la cama; una mujer dándose crema en las manos (Miguel Casado); conversaciones telefónicas, imaginar lo que puede estar ocurriendo en la habitación contigua de un hotel (García Montero); trayectos en taxi que provocan viajes por la memoria (Leopoldo Alas), etc. Ahora bien, cuando la experiencia es reducida a simple anécdota de extremada recurrencia — ese es su riesgo —, gana en superficialidad y pierde la verdadera funcionalidad de transformación que debe de subyacer en ella. Jorge Riechmann escribe al respecto¹:

Uno empieza a escamarse ante el enésimo "poema de la experiencia" cuya experiencia se resume, más o menos, en lo siguiente: anoche fui de copas, vi a muchas tías buenas, sentí la melancolía de la juventud perdida. Y vuelta a empezar. Si esta es la experiencia prototípica, a mí más bien me angustia su escualidez. Se empieza diciendo que uno quiere aceptar la finitud de la vida, y a renglón seguido ya se ha reducido la vida a una barra de bar. Francamente (y con todos los respetos para *barmen* y clientes de bar), yo prefiero espacios más abiertos.

"Todas estas escenas son mis contemporáneas", sentencia Marzal. Experiencias de momentos de la noche urbana, "momentos en que la noche nos devora", al decir de García Montero. Venecia será suplantada por la ciudad anónima, espacio simbólico de lo íntimo². Como otros

¹ Jorge Riechmann: art. cit.

² Resulta revelador que el tópico de Venecia construido por los novísimos sea retomado de modo muy distinto por los jóvenes poetas: "Llueve con furia sobre la augusta ciudad de Venecia / lo que significa que llueve dos veces / sobre esta ciudad podrida y condenada, / edificada sobre la nada de las aguas [...] Dicen que somos raros. Y yo me digo: / ¿cómo no ser raros en una ciudad rara?" (Marina Pino, "Dejemos que Venecia se hunda", del libro de mismo título); "...Pero Venecia es real y apesta a realidad / y se hundirá bajo las aguas / y la boquita amanerada del adriático la sorberá cual

compañeros suyos, Felipe Benítez Reyes en *La mala compañía* (1989) establece una temática recurrente de neodecadentismo y bohemia — "los amigos que tengo hacen vida de barra / distraen a las perdidas, salen sólo de noche" — , de mujeres en espacios y horas nocturnas:

Llegan con los tacones sucios del barro de los parques,
con un perfume espeso de flores venenosas.
Llegan con gafas negras, radiantes, despeinadas;
la noche las recubre con un palio morado.
Toman licores densos con aires de tragedia.
Tienen nombres de diosa, de colonia o de gato.
No son invulnerables a las historias tristes
y huyen de madrugada, como lunas esquivas.

No existe únicamente esa tónica visión de la vida nocturna urbana. Del suceso cotidiano de la ciudad descrito se infiere el testimonio y la crítica socio-política; por ejemplo, en uno de los dos trípticos titulados, "En la ciudad" que Casado incluye en *Falso movimiento*.

Ocurre a veces este retorno
de los jóvenes fascistas, esas pintadas,
los símbolos. Algunos bromean, es posible
que otros estén asustados,
circulan en coche, no les importa
dejar manchas en los asientos.
La pared distribuye, alrededor
de sus letras
negras y torcidas, anuncios
de pocos colores. Con pasquines
pequeños tapan escaparates
de comercios en quiebra.

un bombón / y cuando definitivamente naufrague esta isla / y sus mil y una noches de amores y felinos y rosas elegidas, / con ella y por ella se hundirá la parte irreal de mi corazón" (Francisco José Sevilla, en el libro colectivo *Eyaculación precoz*, 1994).

Dentro de la intimidad del sujeto poético y como un exponente más de la materialidad del mundo moderno, el erotismo que había caracterizado, por ejemplo, el verso de Clara Janés o de Ana Rossetti, acude al de Vicente Gallego en *La luz de otra manera* (1988) y *Los ojos del extraño* (1990), con sensualismo nostálgico, culto hedonista al cuerpo, "pasiones ocultas" y soledad. Soledad del hombre en la noche y "de cualquier antro infame al que le obligan / los tributos nocturnos y unas piernas de diosa". También ausencias y la crudeza del amor a solas: "Con esta sola mano / me fatigo al amarte desde lejos".

Pero, como dije, la experiencia y la "otra sentimentalidad" no es tendencia dominante ni la única que guía a la poesía de los tres últimos lustros. No me referiré a la llamada "retórica del silencio", ni a la que continúa la tradición neobarroca y cuyo mejor exponente se halla en los títulos de Francisco Castaño *El libro de las maldades* (1992) y *El fauno en cuarentena* (1993), sino a "otra vía"¹ que representa el retorno a la tradición de la vanguardia. Es decir neovanguardismo que se expresa, por una parte, en la formulación surrealista de Luisa Castro, Fernando Beltrán, Miguel Casado y, sobre todo, en los poemarios *Otra ley* (1987) de Concha García y en el pluriformal *Por fortunas peores* (1991) de Juan Carlos Suñén; por otra, en otros tipos de neovanguardia, desde el que establece la relación entre poesía y música rock hasta el de las manifestaciones poéticas contraculturales.

Mariano Checa y Ángel Muñoz Petisme son autores, entre otros (J. F. Lapuente, Gabriel Sopena, Aurora Beltrán, Xavier Baro...), de una poesía — y, a veces, de letras para los ritmos del rock — caracterizada por desigual calidad y sus intenciones de elaborar la crónica de una época². En *El cielo lo sabe* (1994), Checa destaca por el inconformismo social llevado a textos de gran lirismo, concisión minimalista y cierto rigor formal. Suburbio, drogas, música, violencia callejera, asesinatos, suicidios... espacios y temas a menudo compatibles con tonos de sentimentalidad neorromántica. Muñoz Petisme se distingue por su irregular asimilación de lecturas de Baudelaire, Verlaine, Novalis y Anaïs Nin. Mediante yuxtaposición de fragmentos propia a la técnica compositiva surrealista, la poesía de Petisme refleja una parcela del mundo

¹ Cfr. Juan Carlos Suñén: "Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía", en *Insula*, 512-513, agosto-septiembre de 1989.

² Véanse reunidos en *Poesía en el rock*. Zaragoza, Drume Negrita - Diputación de Zaragoza, 1994.

juvenil, con el léxico que lo define, sus mitologías y cultos musicales. Tampoco elude los versos de obsesiva debilidad hacia lo poéticamente grosero cuando evoca un amor reducido a su dimensión meramente carnal¹. No muy distante de este decir se hallan algunos de los autoproclamados "poetas terminales" reunidos en el librito *Eyaculación precoz*². Aunque declaren que ningún factor literario les une, parecen ser voz unánime por repetición de temas y motivos ya conocidos. La heterogeneidad y muy variable calidad de las poéticas que presenta esta *plquette* dan testimonio de las direcciones más dispares que conoce la poesía de hoy: metapoésía y cierta aproximación a la experiencia en las composiciones de Gómez Frías, el experimentalismo del componente gráfico-espacial y lo neosurreal practicados por Francisco José Sevilla, el poema que para "utilizar palabras de mal olor y escribir una épica existencialista de los retretes"³ confunde la estética de lo feo con lo soez, con la expresión escatológica y con lo macabro en Pedro Juan Guyatt... El plural tratamiento formal y temático del poema neovanguardista alcanza las cotas de mayor actualidad que hasta la fecha conozco en el breve poemario *La computadora y el ordenador* (1995) de Andrés García Madrid. La temática, indudablemente original, enlaza en su dimensión lúdica neorromántica, con la vanguardia histórica y su culto a la modernidad. La relación entre el sujeto poético y la máquina queda sometida por el progreso a una coexistencia con la informática, con la computadora, mujer ineludible de nuestros días.

Me resisto a pensar que las dos últimas décadas sean estériles para la poesía española. Sólo a la vuelta de nuestra manida posmodernidad veremos, si es que llegamos a ver, cómo acaso esa poesía fue consensuada e impuesta por dictados imperantes (de crítica y de época), no rupturista, sumergida en la mimesis de su propio lenguaje o cómo, por el contrario, fue un modo de decir "generacional" que el tiempo histórico-social propiciaba, con tendencias definidas por poetas innovadores. Cuando hablemos del verso de estos dos últimos decenios con la suficiente distancia que pide la objetividad, en un tiempo en el que lo que se dice

¹ Así, por ejemplo, éstos del poema "Eros y Thanatos" del libro y disco *La habitación salvaje* (1990): "...por eso me borro, me leo y me desdigo / en su sexo bendito de grandísima puta [...] he pringado de almíbar / sus perlas y sus muslos y ese culo / para que sienta adentro lo que afuera no es nada / en profundo silencio / generoso y enorme / haciendo guarrerías hasta el fin de los tiempos".

² Madrid, Ediciones Libertarias, 1994. Agrupa textos de David Gómez Frías, Pedro de Juan Guyatt, Jon Onraitia Orube, Alberto Ríos Martínez y Francisco José Sevilla.

³ L. García Montero: *op. cit.*, pp. 11-12.

posmoderno, ahora agonizante, habrá muerto. Temo, no obstante, que el balance de un siglo al final de siglo recoja tan sólo el verso de los noventayochistas Antonio Machado y Unamuno, y el de la excepcional Promoción del Veintisiete (Alberti, Aleixandre, Cernuda...), la poética del medio siglo (pienso en Claudio Rodríguez, en Francisco Brines, en Gil de Biedma), algún novísimo preclaro (pienso en Gimferrer) y poco más que la historia y la crítica extraigan de las dos décadas de poesía que cierran nuestro milenio. Entonces, acaso recordemos con García Montero:

Volviendo a la poesía, os diré sólomente
que procuro en mis versos sentir la melodía
de un bolero llamado final del siglo XX.

O tal vez diremos con Baudelaire que, cuando nuestro siglo acaba, *toutes les modes sont charmantes, c'est-à-dire, relativement charmantes.*

