

LA POESÍA DESPUÉS DE LA POESÍA CARTOGRAFÍAS ESTÉTICAS PARA EL TERCER MILENIO

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Alicante

RESUMEN:

Este artículo analiza las principales tendencias poéticas a comienzos del siglo XXI: la mezcla de contemplación y reflexión, el compromiso social, el nuevo simbolismo y el equilibrio entre la vida y la cultura. Las dos primeras comparten algunos aspectos con otros movimientos literarios de los años 80 y 90, como la *poesía metafísica* o el *realismo sucio*. Las dos últimas, en cambio, muestran la condición posmoderna de una generación que ha fundido la poesía de la experiencia con la experiencia de la poesía.

PALABRAS CLAVE:

Poesía del siglo XXI, compromiso, nuevo simbolismo, condición posmoderna, poesía de la experiencia.

ABSTRACT:

This paper analyses the main poetic trends at the beginning of the 21st century: the fusion of contemplation and reflection, the social commitment, the new symbolism, and the balance of life and culture. In a way, the contemplative attitude and the committed position share some features with other literary movements arisen in the eighties and nineties, such as the *metaphysic poetry* and the *dirty realism*, respectively. On the contrary, the symbolic code and the union of life and culture show the postmodern label of a generation which has melted the poetry of experience with the experience of poetry.

KEYWORDS:

Poetry of the 21st century, commitment, new symbolism, postmodern code, poetry of experience.

Desvelos y paisajes

El marco cronológico de la poesía española del siglo XXI está delimitado por la publicación de dos antologías: *10 menos 30* (1997), compilada por Luis Antonio de Villena, y *Poesía de la experiencia* (2007), editada por Araceli Iravedra. En el prólogo de la primera, el antólogo defendía la existencia de una evolución interna en la poesía de la experiencia que no suponía una ruptura explícita con las maneras predominantes en la década anterior, pero que implicaba el avance hacia “una poesía figurativa que amplíe o varíe el sentido de la figuración” (Villena [1997] 2000:

105)¹. A la altura de 2007, Araceli Iravedra afirmaba que, si bien nunca pudo hablarse de una estricta uniformidad en las filas de la experiencia, actualmente “el concepto se ha desleído y perdido entidad al desdibujarse unos rasgos distintivos (referencialismo, narratividad, anecdotario biográfico...) en los que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse” (Iravedra 2007a: 157). Cabría preguntarse, pues, qué ha sucedido en los diez años que median entre una antología y otra. Lo que es indiscutible es que el lector ha asistido a la transición desde una lenta –y todavía tímida– renovación de los modelos literarios hasta la constatación de una auténtica *diáspora estética* (Prieto de Paula 2002: 380).

A comienzos del siglo XXI, varios síntomas permiten explicar la disgregación de las poéticas que convivían bajo el marbete de *poesía figurativa*². En primer lugar, la consolidación del *canon* experiencial se refleja en la publicación de las obras completas, o casi completas, de algunos de los nombres más destacados de esta tendencia: Benjamín Prado (*Ecuador. Poesía 1986-2001*, 2002), Felipe Benítez Reyes (*Trama de niebla. Poesía reunida, 1978-2002*, 2003), Vicente Gallego (*El sueño verdadero. Poesía 1988-2002*, 2003), Carlos Marzal (*El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*, 2005), Luis Muñoz (*Limpiar pescado. Poesía reunida*, 2005) y Luis García Montero (*Poesía [1980-2005]*, 2006). Aunque sería precipitado proclamar la sedimentación retórica de la escuela realista, estas recopilaciones son indicio de un itinerario bien perfilado, tanto por parte de los autores que se encuentran en plena madurez como de aquellos otros que acaban de acceder a ella³. En segundo lugar, la lírica figurativa ha sido objeto de una intensa recepción crítica. Diversos estudios abordan la poesía del último cuarto de siglo como una categoría susceptible de ser analizada con cierta distancia, bien desde una perspectiva crítico-literaria o bien desde una perspectiva académica. Así lo acreditan los trabajos de Antonio Jiménez Millán (2006), Juan José Lanz (2007), Juan Cano Ballesta (2007), Ángel L. Prieto de Paula (2007) y Rafael Morales Barba (2008). En tercer lugar, se ha producido una ampliación del campo de batalla teórico. Las actitudes anti-experienciales

¹ En *La lógica de Orfeo* (2003), Villena intenta superar el debate planteado en su anterior antología al proponer la síntesis entre racionalidad e irracionalismo, o entre lo que él denomina *poesía del irracionalismo cognoscitivo (voz órfica)* y *poesía del realismo meditativo (voz lógica)* (Villena 2003: 16-19).

² García Martín llamaba *poesía figurativa* a la tendencia cultivada mayoritariamente en los años ochenta y noventa, “por analogía con la distinción entre pintura figurativa y pintura no figurativa: todos ellos se encuentran más cerca de Gaya que de Tàpies” (García Martín 1992: 209).

³ Se trata, en cualquier caso, de un canon no exento de polémica, como demuestran los volúmenes colectivos coordinados por Sánchez Robayna y Jordi Doce (2005) y por José Luis Falcó y Antonio Méndez Rubio (2007).

más fervientes, como la abanderada por el Colectivo Alicia Bajo Cero, parecen enfriarse después de 1997, hasta desembocar en distintas opciones provinciales, locales o unipersonales: la ya disuelta Unión de Escritores del País Valenciano, el grupo onubense Voces del Extremo, la *poesía practicable* de Jorge Riechmann o la *poesía entrometida* de Fernando Beltrán. Incluso cuando surgen proyectos de cariz programático, como la antología *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007a), coordinada por Enrique Falcón, su finalidad no es tanto manifestarse *en contra de* una escritura identificada con los mecanismos del poder como pronunciarse *a favor de* una poesía comprometida con los desafíos sociales de nuestro tiempo.

Dentro de estas coordenadas se inscribe la *poesía postpoética* preconizada por Agustín Fernández Mallo en 2003, una *poesía después de la poesía* que concuerda tácitamente con la *historia después de la historia* anunciada por Francis Fukuyama en 1989. La *postpoesía* reclama la sustitución de la modernidad lírica por un paradigma posmoderno que no puede renunciar ni a la dimensión mercantil de sus productos, ni a la revolución tecnológica, ni a la expansión metafórica de los significados⁴. La afición por los prefijos denotativos de la novedad cimienta también el concepto de *afterpop*, un término acuñado por Eloy Fernández Porta para referirse a una sensibilidad posmoderna que, no obstante, manifiesta curiosas similitudes con los presupuestos defendidos por Castellet en 1970. Nos encontramos así ante un panorama derivativo, un *milenarismo invertido* en el que las discusiones sobre el futuro se han reemplazado por las virtudes sedantes del pensamiento débil, la sinuosidad intelectual y la entusiasta aceptación del final de la ideología, del arte o de la lucha de clases.

En este contexto aparecen numerosas propuestas que erigen Internet en santuario de un mundo globalizado, donde las voces convergen con los ecos: revistas digitales como *El Coloquio de los Perros* y *La Dama Duende*; diarios de lecturas como las bitácoras de Vicente Luis Mora, Manuel Vilas y Santos Domínguez; lugares de experimentación visual como la página de Mercedes Díaz Villarías, o *blogs* misceláneos como *Poesía Digital* y *Las Afinidades Electivas*. Todos estos espacios virtua-

⁴ Afirma Agustín Fernández Mallo: “Hablamos de la necesidad de un cambio tan radical como en su día lo operaron las vanguardias. Hablamos de la necesidad de que los poetas acometan sin complejos la deconstrucción de la poesía, única disciplina artística que aún no lo ha hecho” (Fernández Mallo 2003: 108). Sin embargo, ni la tradición de las vanguardias ni la cuestión posmoderna son aspectos desatendidos en la lírica española del fin de siglo. Prueba de ello es la noción de *realismo posmoderno*, entendida como una apuesta por la socialización del disfrute estético, la democratización de la belleza y la desacralización de los tópicos románticos sobre la poesía (Oleza 1996: 39-42).

les expresan el deseo de abrir una caja de Pandora de cuyas celdillas pixeladas podría emerger un universo tan tentador como inabarcable⁵.

En suma, la poesía española del tercer milenio ha llegado a un punto en que debe elegir sus bifurcaciones. Por un lado, continuar tercamente los senderos trazados a principios de los ochenta. Por otro, acechar los espejismos de una novedad que sólo es tal en la medida en que supone volver la mirada hacia los *abuelos* literarios: la *infame turba* sesentayochista –en palabras de Federico Campbell– que intentó des-pertar de la pesadilla estética del socialrealismo. Con todo, el lector actual no presencia la destrucción de la lírica, sino una de las eventuales transformaciones de energía que pautan la historia de la literatura. La poesía de la experiencia, que Langbaum incorporó en las letras españolas con el permiso de Gil de Biedma, sobrevive ahora bajo una apariencia más heterogénea de lo que pudo parecer a simple vista. Esta pluralidad se ilustra mediante la metáfora de un mismo árbol genealógico con múltiples ramas, en cada una de las cuales germinan nuevos brotes. Todo ello favorece la contigüidad estética entre la poesía de la experiencia y algunas facetas de la mal llamada poesía metafísica⁶, aunque todavía perdure la escisión entre dos planteamientos contrarios, que conciben la labor creativa como fuerza moral o como indagación esencial(ista), respectivamente. Esta división es solidaria con la que vivieron los *seniors* de los ochenta entre la poesía del diálogo y la del fragmento (Lanz 2007: 178-180) o entre la poesía que *es* literatura y la que se resiste a pasar por las horcas caudinas de los géneros literarios (Prieto de Paula 2002: 378-379)⁷.

⁵ Francisco Javier García Rodríguez (2008: 3-4) da cuenta de las posibilidades creativas de una *blogosfera* que constituye un lugar propicio para musas cibernéticas, letraheridos en formato *web* y discursos escritos con tinta invisible.

⁶ A este respecto, Araceli Iravedra comenta: “Para mayor imprecisión, no son siempre tan radicalmente diversos (menos aún tras su evolución reciente) los productos estéticos de los poetas de la experiencia y de algunos de los ‘otros’ [en los que entrarían nombres tan dispares como los de Sánchez Robayna, Jorge Riechmann, Antonio Colinas, Jaime Siles o Blanca Andreu], por más que así lleven a pensarlo sus reflexiones teóricas sobre el género” (Iravedra 2007b: 103).

⁷ En la antología *Cambio de siglo*, Domingo Sánchez-Mesa establece los siguientes rasgos definitorios de los nuevos autores: 1) la reactivación de un nuevo sentido de originalidad a través de la constante revisión de las tradiciones poéticas; 2) el afán de trascendencia, por medio de cierta aureola de misterio en el poema; 3) el despojamiento formal y la tendencia al fragmento; 4) la mayor exigencia en la conciencia del lenguaje; 5) la menor presencia del confesionalismo en la voz poética; 6) un trasfondo moral de nihilismo o de sereno escepticismo; 7) una renovada *radicalidad* en la práctica de la poesía; 8) un culturalismo vivido desde dentro; 9) la incorporación de nuevas estrategias de visualidad; 10) el enriquecimiento de la experiencia de la realidad, como consecuencia de la interrelación entre pensamiento y emoción, y 11) una conciencia teórico-poética menos polarizada que en las décadas anteriores (Sánchez-Mesa Martínez 2007: 29-60).

La mirada de Ícaro

A comienzos del siglo XXI, varias propuestas aspiran a elevarse sobre la realidad material para buscar nuevos vínculos entre el hombre y el universo, aun a sabiendas de que el vuelo verbal tiene las alas de cera y de que el riesgo de calcinación expresiva aumenta conforme el poeta se aproxima al deslumbramiento. Algunos escritores surgidos a finales de los ochenta intentan adentrarse en una poesía donde coexisten sin fricciones la revelación ontológica y la profundidad introspectiva. Se encuadran aquí autores procedentes de una estricta experiencialidad –Carlos Marzal, Vicente Gallego, José Mateos–, pero que en sus últimos libros han desplazado la inmediatez del presente por una óptica más demorada, tanto en su versión hímica como en su vertiente elegíaca. En ese sentido, la mezcla de vitalidad y nostalgia que se observaba en su trayectoria anterior pervive ahora bajo un envoltorio retórico distinto, acorde con la mirada de quien se sabe en el medio del camino y aún puede ver la copa medio llena o medio vacía. Se trata de una *poética de la intensidad* en la que el sustrato pesimista se va matizando a través de la celebración de la existencia o de la búsqueda de la trascendencia en el recinto de la intimidad (Jiménez Millán 2006: 108-114). De este modo, lo sustantivo no es la experiencia individual que da pie al poema, sino “el corolario meditativo que en ella desemboca” (Prieto de Paula 2002: 269), y que no siempre requiere el apoyo de la biografía.

Carlos Marzal ha optado por el himno como antídoto frente a la precariedad en *Metales pesados* (2001) y *Fuera de mí* (2004). Su lírica expone las continuas intersecciones entre la claridad lógica y las zonas de incertidumbre de la realidad⁸. Sin embargo, el repliegue reflexivo ya era visible en los textos más directos –y beligerantes– del autor. Por su parte, Vicente Gallego persigue en *Santa deriva* (2003), *Cantar de ciego* (2005) y *Si temierais morir* (2007) una poesía que redima de la conciencia de la finitud y una dicción solidaria con dicha voluntad. Su voz limita en la parquedad del decir de San Juan de la Cruz, se enriquece con la aparente naturalidad del cancionero, bebe de las fuentes orales del mester de juglaría y se inspira en la mística activa de Claudio Rodríguez. A su vez, José Mateos ofrece en *La niebla* (2003) un libro unitario que se pregunta sobre los desconciertos de la vida y la res-

⁸ En el prólogo de su poesía reunida, Marzal sostiene: “tengo la impresión de que se cumple un trayecto (siempre se cumple un trayecto) que no tiene más destino que el propio estar en tránsito: aquel que va de la expresión verbal de la experiencia, a la poesía entendida como experiencia verbal. Dos formas de aludir a la vida y a la aventura de la conciencia en sus aguas mágicas” (Marzal 2005: 15).

titución de lo sagrado⁹. A lo largo de más de quinientos endecasílabos blancos, el José Mateos que reside en la morada de la niebla sigue prefiriendo, como el que cantaba la peripecia de Julia Reis, la evocación al agonismo. Su obra completa, *Reunión* (2006), refleja una travesía estética que no es sino acendramiento de los mismos motivos.

A los nombres anteriores se suman otros que, desde sus orígenes, exhibieron una inclinación contemplativa –Antonio Moreno, Vicente Valero– o fueron destilando su dicción en un proceso de ascesis retórica –Miguel Ángel Velasco–. Algunos son más tardíos –Antonio Cabrera– o se sitúan entre esta promoción y la siguiente –Jordi Doce–. Estos autores pretenden llegar al alma de las cosas mediante una trabazón simbolista en la que cobra relieve la transcripción de ciertos temas literarios relacionados con la fugacidad de la vida. Antonio Moreno avanza en *Metafísicas* (2001), *Polvareda* (2003) y *La tierra alta* (2006) por un territorio objetual, una geografía lírica que contiene el mundo y que es capaz de *decirlo* con el verbo justo y sin impostar la voz. Su escritura, reunida en *Intervalo* (2007), muestra una vocación escrutadora que se conjuga con las palabras esenciales y se sustenta en el quietismo espiritual. Dentro de esta tendencia se enmarca la producción de Vicente Valero. En *Libro de los trazados* (2005) y *Días del bosque* (2007), la pesquisa de la esencialidad se traduce en una fuerte densidad simbólica, a través de la cual el autor se interna en su viaje hacia el conocimiento. Miguel Ángel Velasco, que había velado sus primeras armas en una estética de ecos irracionalistas, propone en *La miel salvaje* (2003), *Fuego de rueda* (2006) y *Memoria del trasluz* (2008) una comunión con la naturaleza macerada por una moral estoica. El desasimiento espiritual de Velasco alcanza plenitud en una epifanía de la carne que recrea los tópicos de la *vanitas* y del *memento mori* sin desdeñar la imagería escatológica del Barroco. Más atendida al breviario íntimo se encuentra la poesía de Antonio Cabrera. *En la estación perpetua* (2000) y *Con el aire* (2004) conforman un tratado sobre el arte de mirar gracias a unos versos que funcionan como las pinceladas de un acuarelista, ensamblando precisión y levedad. El anhelo de capturar las fases de la luz tiene aspiraciones pictóricas que remiten a los experimentos cromáticos de los impresionistas o a la obsesión naturalista de Antonio López en *El sol del membrillo* (1991), el filme de Víctor Erice. La fascinación por lo visual se advierte igualmente en *Gran angular* (2005),

⁹ Otros autores también adscriben su obra a lo religioso, recuperando un espiritualismo de hondo arraigo existencial –Miguel d’Ors, Juan María Calles o los hermanos Jaime y Enrique García-Máiquez– o procurando un desasosiego que se basa en las imágenes trémulas y los versículos de gran fuerza imaginativa –María Antonia Ortega– (Prieto de Paula 2007: 120).

de Jordi Doce, quien en sus poemarios anteriores (*Lección de permanencia*, 2000, y *Otras lunas*, 2002) había proyectado una mirada circular sobre la naturaleza y lo doméstico. Autores cercanos a los anteriores son, en una estela neofigurativa, Álvaro Valverde (*Mecánica terrestre*, 2002), Arturo Tendero (*La memoria del visionario*, 2006), Carlos Alcorta (*Sutura*, 2007) y Rafael Fombellida (*Canción oscura*, 2007). Dentro de una poesía esencializada se localizan Juan Antonio González Fuentes (*La luz todavía*, 2003; *Atlas de perplejidad*, 2004) y Eduardo Moga (*Soliloquio para dos*, 2006; *Cuerpo sin mí*, 2007).

Algunos rasgos distintivos presentan Aurora Luque y Juan Antonio González-Iglesias, que pueden considerarse *camaradas de Ícaro* no sólo por su voluntad de elevación estética, sino también por su recurrencia a la mitología grecolatina. En estos escritores, cuyos primeros libros datan de los años noventa, el impulso existencial participa de un clasicismo posmoderno donde conviven en aparente armonía la tonalidad himnica de Píndaro, el hedonismo sensualista de Epicuro y los signos ambiguos de la sociedad de la información contemporánea. En *Camaradas de Ícaro* (2003) y *La siesta de Epicuro* (2008), Aurora Luque ofrece una *invitación al instante* en un discurso que plantea los desajustes entre el mundo y el lenguaje (Díaz de Castro 2002: 283-285). La obra de la autora, en la que se enhebran con naturalidad los mitos y *topoi* clásicos, cristaliza en una *poética solar* donde se unen realidad y deseo, conciencia de los límites y vitalismo apasionado. Siguiendo un recorrido semejante, Juan Antonio González-Iglesias entronca en *Un ángulo me basta* (2002), *Olimpicas* (2005) y *Eros es más* (2007) con el universo clásico y barroco, en su vertiente más heterodoxa y liberadora. La asunción de la *naturalidad cultural* del acto creativo (cf. Domingo Sánchez-Mesa 2007: 260) desemboca en una poesía carente de prejuicios, en la que *eros* termina triunfando sobre *logos*. Si la Antigüedad grecolatina se considera una *edad de oro* a la que es imposible regresar, el presente sólo trasciende su condición de *edad de hierro* cuando se impone la exaltación amorosa o la llamada al goce corporal. Se configura así un *carpe diem* –o, en la contrapartida propuesta por Aurora Luque, un *carpe noctem* y un *carpe amorem*– que permite actualizar la lección hedonista de los clásicos en las actividades prosaicas de la vida cotidiana.

Acentuando la condición elegíaca y la contención expresiva, a esta voluntad de contemplación se adscriben autores como Francisco Ruiz Noguera, Juan Lamillar, José María Micó, Amalia Bautista, Leopoldo Sánchez Torre, José Manuel Benítez Ariza, José Antonio Mesa Toré e Ignacio Elguero. Un nombre destacado de la corriente elegíaca es Felipe Benítez Reyes, que en *Escaparate de venenos* (2000) y *La misma luna* (2006) oscila entre el aguafuerte costumbrista y los fantasmas de la nostalgia. Más jóvenes son Álvaro García y Juan Bonilla. El primero cultiva, en

Caída (2002) y *El río de agua* (2005), una lírica tallada sobre las trampas de la conciencia y cimentada en la fragilidad de la memoria. A su vez, Juan Bonilla, que formuló una personal reinterpretación de los tópicos experienciales en *Partes de guerra* (1994), combina la observación social y el balance introspectivo en *El Belvedere* (2002) y *Buzón vacío* (2006). Entre la épica y la elegía se sitúan dos de las *diosas blancas* antologadas por Ramón Buenaventura: Almudena Guzmán (*El príncipe rojo*, 2005) y Luisa Castro (*Amor, mi señor*, 2006).

Un compromiso posmoderno

Otra de las vías recurrentes en el siglo XXI es la renovación del compromiso cívico, en la que coinciden autores muy dispares¹⁰. Algunos de los principales nombres de la estética experiencial, como Álvaro Salvador (*Ahora, todavía*, 2001), Ángeles Mora (*Contradicciones, pájaros*, 2001), Jon Juaristi (*Prosas [en verso]*, 2002), Benjamín Prado (*Iceberg*, 2002; *Marea humana*, 2006), Antonio Jiménez Millán (*Inventario del desorden*, 2003) y Luis García Montero (*La intimidad de la serpiente*, 2003; *Vista cansada*, 2008), continúan demostrando que *biografía* rima con *ideología* al contrastar las expectativas actuales con un horizonte utópico cada vez más desdibujado. Frente al conformismo cifrado en el encogimiento de hombres, estos autores pretenden retomar el espíritu (si no la letra) de la otra sentimentalidad granadina para concebir la intimidad como la *puerta de la calle* donde las inquietudes individuales se dan la mano con las preocupaciones colectivas. Ese proyecto se sustenta en dos presupuestos. Por un lado, la aleación entre la Historia en mayúscula y la historia en minúscula, que invita a contar el presente incluso después de la muerte de los grandes metarrelatos explicativos (Scarano 2004: 207-210). Por otro lado, la construcción del yo, que exige el soporte de una subjetividad que carece de grandes certezas y que cifra su capacidad subversiva en la posibilidad de seguir reconociendo sus propias facciones ante el espejo. La recuperación de una identidad escindida se troquela sobre el molde de un *hombre sin atributos*, que debe mudar de piel para protegerse contra los dogmas de la ideología y las falacias del consumo (Prieto de Paula 2007: 105). La serpiente intimista y la vista cansada de García Montero se convierten en emblemas de una sociedad que ha olvidado sus orígenes y que ha decidido anestesiar su conciencia rindiéndose al constante trasiego

¹⁰ Sobre la convergencia de un compromiso plural en el panorama poético reciente pueden consultarse los monográficos coordinados por María-Ángeles Naval y José Carlos Mainer (2001) y por Araceli Iruvreda (2002a y b), así como mi ensayo sobre los modos del compromiso en el tercer milenio (2006).

de imágenes que emiten los medios de comunicación¹¹. Varios poetas de los noventa, situados en el gozne entre el lirismo reflexivo y el de corte social, también ofrecen una relectura del compromiso: mientras Javier Lorenzo Candel se enfrenta, en *Juegos de construcción* (2004) y *Ecosistemas* (2006), a los asedios del tiempo y a las dudas posmodernas, Javier Rodríguez Marcos propone en *Frágil* (2002) un discurso realista más proclive a la confesión moral que a la denuncia explícita.

Las sucesivas derivaciones del *realismo sucio* favorecieron asimismo la evolución desde un compromiso *malgré lui*, en el que la aparente insolidaridad era la punta de un iceberg bajo el que palpitaba un profundo desencanto, hasta la aceptación de una postura cívica sin ambages¹². Ya Roger Wolfe, el introductor de esta tendencia en España, reivindicaba en “La poesía” (*Mensajes en botellas rotas*, 1997) un espacio creativo para “toda esa poesía que nunca cabe en un poema”. Poco a poco, los autores de esta corriente acabaron por darle la razón. La aventura urbana de Karmelo C. Iribarren en *La ciudad* (2002) y *Ola de frío* (2007), la crítica de Manuel Vilas a la sociedad de consumo en *Resurrección* (2005) y *Calor* (2008), o la apuesta de David González por una *poesía de no ficción* en *Algo que declarar* (2007) dan prueba de una diversidad que difícilmente se aviene con la etiqueta de un *realismo sucio* que ha perdido su pintoresquismo para quedarse con una mirada poco complaciente a la realidad de nuestros días. En definitiva, los posibles matices de este realismo, que oscilan entre la demarcación geográfica (*realismo urbano*) y la exasperación (*realismo expresionista*), poco añaden a una estética en la que el cinismo ha dejado paso a la consternación. Entre los cultivadores más jóvenes de esta línea se encuentra Pablo García Casado, que en *Las afueras* (1997) generó numerosas expectativas al atender al paisaje y al paisanaje de la periferia urbana, con su inventario de sueños rotos y su banda sonora de música *rock*. Si en *El mapa de América* (2001) el desplazamiento era geográfico, hacia una denuncia que perdía contundencia al aproximarse a la mitología *beatnik*, en *Dinero* (2007) el desplazamiento es sobre todo expresivo, hasta los aledaños del poema en prosa.

¹¹ En el apartado “Dedicación a la poesía” de su ensayo *Inquietudes bárbaras*, García Montero termina el repaso por su aventura lírica con la idea de que los ejercicios de memoria acaban por transformarse inevitablemente en ejercicios de conciencia: “La conciencia marca una frontera, un espacio vigilante, de decisiones difíciles, en el que el individuo elige qué parte de su experiencia histórica no debe diluirse en los procesos de abstracción colectiva y qué parte de su vinculación ética no debe anegarse en los procesos particularistas de la identidad” (García Montero 2008: 216).

¹² Cano Ballesta interpreta el *realismo sucio* como una nueva expresión de la poesía crítica o social, especialmente apropiada para momentos de crisis (Cano Ballesta 2007: 111-112). Acerca de la generalización del término *realismo sucio*, cf. Juan Miguel López Merino (2006).

Junto a la poesía experiencial y a la del realismo sucio, cabe mencionar las alternativas de Jorge Riechmann y Fernando Beltrán, que han tratado de desentrañar las paradojas del Primer Mundo a través de una poesía del desconsuelo y de una poesía entrometida, respectivamente. Riechmann ensaya un doble ritmo en sus libros publicados a partir del año dos mil. Algunos tienden a una concentración formal que se reduce a una serie de consignas provisionales para sobrevivir al futuro: *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres* (2000), *Poema de uno que pasa* (2003) y *Ahí te quiero ver* (2005). En cambio, otros muestran un desarrollo teórico en el que los rescoldos de la intimidad y las suturas cívicas se plasman con un lenguaje rayano en el de la prosa: *Desandar lo andado* (2001), la recopilación *Un zumbido cercano* (2003) y *Conversaciones entre alquimistas* (2007). La alquimia verbal de Riechmann es congruente con la reflexión ensayística que lleva a cabo en *Una morada en el aire* (2003) y *Resistencia de materiales* (2006), donde se reúnen episodios anecdóticos, retazos especulativos y consideraciones acerca de los conflictos actuales. No muy alejada de esta zona se localiza la poesía de Fernando Beltrán. Tras la integración de contemplación y denuncia en *La semana fantástica* (1999), el autor ha seguido desarrollando una lírica personal y transferible en *Trampas para perder* (2003) y *El corazón no muere* (2006). Las antologías *El hombre de la calle* (2001), editada por Leopoldo Sánchez Torre, y *La amada invencible* (2006), preparada por Laura Scarano, manifiestan la impronta de quien nunca ha dejado de presentarse como un *testigo desapercibido* de la realidad circundante.

Otras iniciativas similares son las de Juan Carlos Mestre, que en *La tumba de Keats* (1999) conjura un brillante aquelarre poético guiado por la fuerza motriz de la imaginación, y Fermín Herrero, que en *Un lugar habitable* (2000), *El tiempo de los usureros* (2003) y *Tierras altas* (2006) se adentra en una memoria comunitaria que refleja las falsificaciones del progreso. Entre la protesta social y el deslumbramiento cotidiano se hallan Manuel Rico y Tomás Sánchez Santiago. Mientras el primero plantea un peculiar ajuste de cuentas con su educación sentimental en *Donde nunca hubo ángeles* (2003), Sánchez Santiago nos invita a acompañarlo en *El que desordena* (2006) por las aristas de la palabra y las normas secretas de la ideología. También en el dominio de la crítica del lenguaje se encuadran los últimos libros de José María Parreño (*Llanto bailable*, 2003), Miguel Casado (*Tienda de fieltro*, 2004), Chantal Maillard (*Matar a Platón*, 2004; *Hilos*, 2007), Olvido García Valdés (*Y todos estábamos vivos*, 2006), José Luis Morante (*La noche en blanco*, 2006) y Concha García (*Ya nada es rito y otros poemas*, 2007). Entre los autores que empiezan a despuntar en los noventa, Jesús Aguado (*Los poemas de Vikram Babu*, 2000; *Lo que dices de mí*, 2002; *Heridas*, 2004) y Guadalupe Grande (*La llave de niebla*, 2003) inciden en una poesía que no sólo quiere mirar la sociedad de forma distinta,

sino pronunciarla de otro modo. Recientemente, Mercedes Cebrián ha abordado en *Mercado Común* (2006) una indagación en el mapa de Europa y en los espejismos de un universo globalizado.

Una incursión personal en el compromiso es la que protagonizan autores pertenecientes a los colectivos Alicia Bajo Cero y Voces del Extremo, que a lo largo de los noventa articularon una propuesta disidente basada en la insubordinación ante el *statu quo* socioeconómico y literario. Entre los miembros de Alicia Bajo Cero destacan las voces de Antonio Méndez Rubio y Enrique Falcón. El primero ha efectuado una crítica a los sistemas de representación del poder por medio de una escritura deliberadamente elíptica y fragmentaria, que a veces corre el riesgo de ocluir su mensaje tras un excesivo hermetismo. *Trasluz* (2002), *Por más señas* (2003) y *Para no ver el fondo* (2007) encadenan una trilogía en la que la invisibilidad del efecto estético funciona como metonimia de las complejas tramas del capitalismo tardío¹³. Desde unos postulados similares, pero con diferente andamiaje retórico, Enrique Falcón ha presentado en *La marcha de 150.000.000* (1994, 1998 y 2008) una travesía en crecimiento continuo, un libro de calado cosmogónico donde el sujeto individual se diluye en formulaciones colectivas que aspiran a una constitución comunitaria del *nosotros*.

Por su parte, el grupo onubense de Voces del Extremo, capitaneado por Antonio Orihuela, propugna una *poesía de la conciencia* que exponga las contradicciones entre los grandes relatos del capital y los pequeños relatos de quienes los padecen. De la producción de Orihuela, cuya radicalidad no es ajena ni al prosaísmo ni a la antipoesía, sobresalen *Piedra, corazón del mundo* (2001), *Narración de la llovizna* (2003) y la antología *Para una política de las luciérnagas* (2007). Cerca de esta posición están algunas vetas de los ya citados David González y Jorge Riechmann, así como las obras de Manuel Moya, Isla Correyero, Eladio Orta, Uberto Stabile, Eva Vaz o Isabel Pérez Montalbán. El intento de aglutinar estas poéticas ha germinado en la antología *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007a), coordinada por Enrique Falcón, que reúne a varios de los autores mencionados junto con otros pertenecientes a colectivos de agitación cultural, creación artística y acción social como La Palabra Itinerante. Este proyecto se completa con el sitio *web*

¹³ Jiménez Heffernan emparentaba las poesías de Jorge Riechmann y Antonio Méndez Rubio a pesar de la oposición superficial entre la *poética de la visibilidad* del primero y la *poética de la invisibilidad* del segundo. Sin embargo, más allá de sus premisas divergentes sobre la escenificación de lo real, ambos censuran la atrofia de las utopías y defienden un lirismo *de puertas abiertas*, por donde pueda entrar la intemperie del mundo (Jiménez Heffernan 2006-2007: 145-173).

La singladura de los once, que da cuenta de la recepción de la antología, y con el ensayo *Once poéticas críticas* (2007), que selecciona textos significativos de una actitud resistente a las aporías del capitalismo posmoderno.

Un nuevo simbolismo

En su poética para la antología *10 menos 30* (1997), Luis Muñoz aludía a “una suerte de tradición simbolista” como vía de escape ante las opciones estéticas del presente. Un año más tarde, en su artículo “Un nuevo simbolismo”, Muñoz precisaba que la recuperación de la tendencia simbolista permitiría superar el controvertido debate entre poesía realista y poesía metafísica que había polarizado la escena crítica de las décadas anteriores. El simbolismo enriquece la figuración realista gracias al pensamiento analógico, la construcción imaginativa y el apoyo en el matiz, tras la huella de Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Rilke, Ungaretti, Montale, Eliot, el Antonio Machado de *Soledades* o el Juan Ramón Jiménez de *Piedra y cielo* (Muñoz 1998: 18-21). El propio Luis Muñoz ha apostado por este camino desde *El apetito* (1998) hasta *Querido silencio* (2006), pasando por *Correspondencias* (2001), donde ya se apreciaba el adelgazamiento de la anécdota y la tenuidad del hilo argumental que sostenía el entramado discursivo¹⁴.

El deseo de captar la realidad mediante la sugerencia tiene como resultado la proliferación metafórica que se advierte en Lorenzo Oliván y Eduardo García. Ambos pertenecen a lo que Morales Barba llama *generación desolada*, es decir, aquellos autores surgidos en los noventa que descubren la crisis de los valores contemporáneos desde una perspectiva desengañada o nihilista (Morales Barba 2008: 278-279). En *Puntos de fuga* (2001) y *Libro de los elementos* (2004), Lorenzo Oliván combina la voluntad introspectiva con una atmósfera no exenta de misterio, a medio camino entre física y metafísica, entre la concreción sensorial y el desasosiego anímico. Eduardo García, en *Horizonte o frontera* (2003) y *La vida nueva* (2008), elabora una ilusión especular en torno a las fracturas del yo. Estas propuestas son congruentes con las declaraciones de los dos autores sobre el papel que el símbolo desempeña en sus respectivas poéticas. Oliván afirma: “La imagen y el símbolo, y la intuición o razón ciega de la que nacen, formaron desde mis inicios la base de mi práctica poé-

¹⁴ En el prólogo de su poesía reunida, el autor concibe la creación estética como una progresiva maduración de las experiencias plasmadas en los versos: “La poesía creo que está en el *todavía*. El poeta trabaja, como el pescadero que limpia el pescado, contra el tiempo. Tiene en sus manos un material que es la promesa de un alimento y de una descomposición” (Muñoz 2005: 7-8).

tica” (cf. Villena 2003: 146). Y Eduardo García señala: “Procuro que en mis versos pensamiento e imaginación, razón e inconsciente, se den la mano en el rompeolas del *símbolo*: su multivocidad cargada de sentido” (cf. Villena 2003: 78).

La percepción cambiante del simbolismo conlleva también una renovación de los modelos pictóricos. Si en los poetas contemplativos eran recurrentes las citas a los impresionistas y en el realismo sucio se certificaba el interés por el naturalismo de Edward Hopper, ahora se observa la inclinación hacia la práctica elusiva del *pop art* o hacia los cuadros enigmáticos de Magritte, que indagan en los trampantojos de lo real¹⁵. De hecho, Luis Muñoz rinde homenaje a Magritte en su poema “Esto no es una experiencia”, que toma prestado su título de la leyenda “Ceci n’est pas une pipe” que acompañaba al famoso cuadro *La trahison des images*. El último libro de Ada Salas, *Esto no es el silencio* (2008), comparte la misma referencia para tender un puente hacia una mayor profusión simbólica y un mayor desgarramiento emotivo. La extrañeza ante lo cotidiano aparece en otros escritores de esta promoción, como Lorenzo Plana, José Luis Piquero, Pelayo Fueyo o Alberto Tesán.

El simbolismo adquiere nuevos matices en aquellos autores nacidos a partir de la década de los setenta. En ellos, la aspiración simbolista se presenta como un equilibrio entre lo sensitivo y lo comunicativo, aunque a menudo el peso se venza a favor de lo segundo. Así lo indicaba Juan Antonio Bernier en su poética para *Veinticinco poetas españoles jóvenes*: “No me interesa tanto conocer, saber, comprender, como *sentir* que conozco, que sé, que comprendo” (Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato 2003: 226). De acuerdo con esta lección, Andrés Neuman alterna en títulos sucesivos la plantilla figurativa, que sirve de soporte para historias de fondo autobiográfico (*Métodos de la noche*, 1998; *El columpio*, 2002), con un ambiente de contornos brumosos (*El jugador de billar*, 2000; *La canción del antílope*, 2003), donde el juego metafórico cobra más importancia que la fidelidad a la propia experiencia. De esa alternancia nace la voluntad de que la poesía se pregunte sobre sus límites con diversos códigos, como el destello del aforismo, la condensación retórica del haiku y la cárcel métrica del soneto. Entre la sinceridad y el virtuosismo se sitúa “Palabras para una hija que no tengo”, que actualiza la lección de “Palabras para Julia”, de José Agustín Goytisolo, aunque sustituyendo la evidencia del presente (la existencia *real* de la hija) por la construcción imaginaria del futuro (la existencia *posible* de la hija):

¹⁵ El écfrasis, el giro pictórico y la preferencia por la imagen son síntomas de una *mirada elíptica* que tiende a desenfocar el objeto de visión y a descentrar la presencia del yo (cf. Luis Martín-Estudillo 2007).

Cuando por vez primera cruces la calle sola
sabrás que el riesgo y la velocidad
perseguirán tus días para siempre.
No creas que, en el fondo, no soy un optimista;
si no lo fuera, entonces no estarías allí
cuidando que te cuide como debo.
Como ves, desconfío
de quienes no veneran el asombro
de estar aquí, ahora.
Existe la alegría, pero duele;
tendrás que conseguirla.
Y cuando la consigas tendrás miedo
(Neuman 2002: 61).

En esta corriente se inscribe Juan Antonio Bernier, que en *Luces dentro del bosque* (2000) y *Así procede el pájaro* (2002) avanza entre la niebla de ecos simbolistas y cierta vibración trascendente. Algunas similitudes con la poesía de Bernier tiene la de Rafael Espejo, que en *El vino de los amantes* (2001) brinda por una recreación personal de los tópicos relacionados con la brevedad de la vida. La inquisición sobre la caducidad de la materia se tiñe de connotaciones irónicas en *Constantes vitales* (2004), de Javier Almuzara, donde la aparente levedad de la enunciación oculta un corolario moral sobre los *lugares comunes* de la tradición literaria. Y precisamente *Lugares comunes* (2006) se titula el primer libro de Camilo de Ory, que refleja los contraluces de una cotidianidad desencantada.

Si en los autores citados la balanza se inclinaba de parte del sentimiento, en otros poetas de edad semejante se advierte una mínima descompensación a favor del conocimiento. En ellos, la utilización de la metáfora y de la analogía descubre un laberinto de símbolos a cuya interpretación contribuyen los títulos de los poemarios. Así, Josep M. Rodríguez proporciona un autorretrato lírico que oscila entre la codificación del frío como perplejidad (*Frío*, 2002) y los recovecos de la memoria como clave para conocerse a sí mismo (*La caja negra*, 2004). El itinerario de Martín López-Vega, desde *Árbol desconocido* (2002) y *Mácula* (2002) hasta *Extracción de la piedra de la cordura* (2006) y *Gajos* (2007), revela una *des-figuración* del sujeto y un desmontaje del discurso. Más centrado en la peripecia subjetiva, Andrés Navarro sugiere en *La fiebre* (2005) una calcinación elegíaca que no es ajena al pulso de los tiempos. Su mirada se cierne con parecida intensidad sobre la nostalgia del pasado, la mediocridad de las expectativas o la fragilidad de los mitos, de manera que la inventiva verbal está en sintonía con una pudorosa revelación autobiográfica.

fica. Así se observa en el desenlace de “el sueño de los cómplices”, cuyo mensaje pesimista se extiende al resto del libro:

Buscarse en lo que fue no es rendirse a lo huido;
los lugares comunes que prensan el presente,
su arcilla de nosotros, este escombros de ahora
debe aún destruirse muchas veces.

Míralo de este modo:
si al final de una edad sólo hay ceniza,
arder
ha de ser la costumbre
(Navarro 2005: 11).

También la poesía de Juan Carlos Abril diseña un territorio inestable en el que las preguntas sobre la identidad se mezclan con la fábula y la alegoría. En *Crisis* (2007), el vértigo de la edad, el fracaso del lenguaje y los versos de Dante que nos conminan a abandonar toda esperanza cristalizan en un escenario simbólico donde abundan los naufragios y las imágenes de las postrimerías. Sirvan, como muestra, las siguientes estrofas de “Naturaleza enana”, cuya iconografía remite al cuadro *La isla de los muertos*, de Boecklin:

Crece la juventud pudriéndose
en sueños donde se ahoga.

¿Por dónde huir? Naturaleza
siente horror al vacío. ¡Agua
negra en el lago de los muertos!
(Abril 2007: 67).

Entre la densidad conceptual y la austeridad se enmarcan *Las invasiones* (2006) y *Hasta mañana* (2008), de Juan Manuel Romero, que metaforizan el anhelo de llegar al corazón de lo real desde un sincero despojamiento. En un contexto afín se inscribe *Fragmentos de un cantar de gesta* (2007), de José Luis Gómez Toré, que se orienta hacia una reconquista del espacio privado a través del nomadismo por ciudadelas simbólicas y fundaciones interiores. Por último, Ana Gorría construye *Araña* (2005) alrededor del símil de quien hilvana palabras hasta tejer una tupida red asociativa.

La poesía como palimpsesto

En los autores del tercer milenio aumenta la sensación de asistir a un constante proceso de reescritura poética. La conciencia de escribir sobre lo ya escrito conecta tanto con el neobarroquismo sesentayochista como con cierto manierismo estético, en un momento en que el afán de trascender las formas conocidas no se corresponde con un horizonte de expectativas distinto, sino que se troquelela sobre un entorno ideológico poco proclive a las rupturas. Los nuevos poetas han aprendido a caminar por el filo de las palabras evitando dos riesgos complementarios: el excesivo hermetismo de una *poesía en construcción*, que no duda en exhibir sus cicatrices expresivas, y la fascinación por un universo referencial que podría derivar en una archies-tética deudora del culturalismo novísimo. Entre ambos límites se ubican algunos de los desafíos más interesantes del siglo XXI.

El lector atento a los derroteros de la poesía contemporánea puede comprobar el auge de una retórica minimalista, acorde con un mundo que ha perdido la confianza en los grandes relatos y que aspira a construir narraciones *portátiles*. La *opera prima* de Abraham Gragera, *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005), resulta sintomática de una actitud desencantada, cuya disposición espiritual enlaza con los modelos filosóficos imperantes en la transición entre los siglos XIX y XX: la abulia posromántica, la displicencia modernista o la lucha prometeica contra una voluntad que acaba por encadenar la libertad al Cáucaso de los deseos. Este *fastidio vital*, que Gragera ilustra en “Pequeña pormenografía íntima”, conduce a una lírica urbana, inmediata y no exenta de ironía. En su “Poética” para *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Carlos Pardo sintetizaba la importancia de la provisionalidad en un tiempo que había tenido que lidiar con el persistente rótulo del *fin de la historia*: “Desde luego no estamos en el final de la historia [...] ni creemos en el lenguaje como portador de verdades, totalidades, eternidades... Quizá simplemente estamos al final del romanticismo” (Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato 2003: 144). La poesía de Carlos Pardo, sobre todo en *Desvelo sin paisaje* (2002) y *Echado a perder* (2007), transmite la *contraépica* de un personaje consciente de que su única heroicidad consiste en “deambular del trabajo al videoclip”. De este modo, la desmitificación que sufre el personaje es simultánea a la degradación de la sociedad en la que sobrevive.

Esta deformación imaginativa se prolonga en Mariano Peyrou y Alberto Santamaría. En *Estudio de lo visible* (2007), Peyrou intenta crear una nueva realidad a partir de la disolución de la realidad aparente. La preocupación por la visibilidad del efecto estético provoca una meditación sobre la capacidad del lenguaje para *fabricar* un microcosmos de palabras. La atención que prestan Pardo y Peyrou

a lo inanimado se intensifica en Alberto Santamaría. El autor integra en un mismo plano lo material y lo orgánico, el brillo verbal de la greguería y la vocación disolvente del esperpento. La introducción de aspectos procedentes del universo *pop* perfila la lectura de sus libros: si las enseñanzas de Andy Warhol actúan como trasfondo en *El hombre que salió de la tarta* (2003), la muerte del cantante Joey Ramone es el detonante de *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005). La teoría de la ficción poética postulada por Santamaría genera una mezcla entre el discurso literario y el de los *mass media* que suprime las fronteras entre ambos. Ejemplo de ello son los metapoemas “O días la poesía (Gamoneda Revisitado)” y “La poesía / el juego (Sobre un motivo de Vicente Núñez y un tema de Family)”, en cuya primera y última estrofa se revelan como fuente de inspiración el poema “Después de la vendimia”, de Vicente Núñez, y la canción “Yo te perdí una tarde de abril”, del grupo Family:

Hay un canto que viene
de la tierra pisada. Una voz,
nada más.
Recuerdo que “te conocí –dice–
una tarde después de la vendimia”,
y así en la ternura del vértigo fuimos parte
de la ficción de otro, sudor de otro,
color de ti mismo.
[...]
Hay un canto que viene de la tierra pisada:
“yo te perdí una tarde de abril” –dice– y en lo alto
una nube lame su destino incierto y un perro ladra
en la huella de su amo –¿quién?–. Yo te perdí
una tarde de vendimia, suave y lejana,
“y desde entonces soy un lagarto”
(Santamaría 2005: 51-52).

En esta línea entre la originalidad y el palimpsesto se encuadran Jorge Gimeno (*Espíritu a saltos*, 2003), David Mayor (*En otra parte*, 2005), Juan Carlos Reche (*Carrera del fruto*, 2006), Guillermo López Gallego (*El faro*, 2008) y Fruela Fernández.

Otro medio de ensanchar la tendencia figurativa consiste en combinar la experiencia personal con la experiencia cultural, desde la premisa de que la identidad no está constituida únicamente por las circunstancias biográficas, sino también por las

películas que el sujeto ha visto, la música que ha escuchado o los cuadros que ha tenido ocasión de contemplar. La interiorización de la cultura como componente indisoluble de la subjetividad impugna la asociación simplista entre la poesía actual y el anecdotario íntimo. Al contrario, no escasean ahora los poemas en los que la referencia a la realidad exterior se reemplaza por los signos de esa realidad, como si cualquier alusión extraliteraria se pudiera reproducir mediante una cadena de significantes o representar como un póster infinito. Las nociones de lo *camp* y lo *kitsch* definidas por Susan Sontag tienen especial rendimiento en *Mi primer bikini* (2002), de Elena Medel. La reivindicación de lo *pop* en este libro irá evolucionando poco a poco hacia una asimilación más compleja de la cultura, que culmina por el momento en la búsqueda de las raíces familiares de *Tara* (2006). No obstante, ya en algunas composiciones de *Mi primer bikini*, como “Irène Némirovsky”, se apreciaba la inflexión hacia una mayor hondura moral. En este caso, la identificación entre la joven autora andaluza y la escritora ucraniana asesinada en Auschwitz trasciende las fronteras cronológicas y unifica las vivencias de las dos mujeres al margen de sus circunstancias particulares:

Yo soy tú y a la vez yo.
Yo soy un insecto que por noviembre
merodea en los crematorios.
Yo soy la elegancia, el clasicismo y la frescura
de la boca que Hitler mandó callar un día.
Yo soy Grasset quemando todos tus fonemas
cuando tus hijas aún duermen a tu sombra.
Soy la mano que acaricia sus cabellos
y que, dedos traviosos, imagina un nuevo cuento.
Y digo que este poema es Irène Némirovsky
lo mismo que yo soy Finlandia en 1918
y tú eres un corazón más en un mundo vacío
(Medel 2002: 44-45).

La segregación entre persona y personaje es frecuente en otras autoras que han buscado la expresión del yo a través de la alteridad. A ello contribuyen la incorporación de nuevos códigos discursivos –*Juego de niños* (2003), de Ana Merino–, la utilización del viaje como origen del aprendizaje vital –*Poeta en India* (2005), de Verónica Aranda–, el coloquio con la tradición romántica –*Conversaciones con Mary Shelley* (2006), de Julia Piera– o la cauterización las suturas sentimentales, más allá del mero confesionalismo –*Bella durmiente* (2004), de Miriam Reyes;

Rincones sucios (2004), de Carmen Jodra Davó; *Bajo la lluvia equivocada* (2006), de Vanesa Pérez-Sauquillo, y *Libro de la egoísta* (2006), de Yolanda Castaño—.

En sintonía con la ficcionalización del discurso, diversos poetas recurren a la máscara y al *alter ego*. La tensión entre el rostro y la máscara es el núcleo de *Nadie* (2002), de Bruno Mesa; *Las máscaras* (2004), de Antonio Lucas; y *Cara Máscara* (2007), de Álvaro Tato. Desde distintos puntos de vista, estas obras cuestionan la separación entre el egotismo y los disfraces subjetivos. Dicha actitud se plasma en los homenajes literarios del periodo, que despliegan una variada panoplia de recursos: el diálogo con un interlocutor ausente, el monólogo dramático, la técnica epistolar o la mezcla entre el retrato y el pastiche. En ocasiones, el homenaje es un pretexto para el reajuste de determinados temas y motivos, como se evidencia en *Los hijos de los hijos de la ira* (2006), de Ben Clark, donde el libro de Dámaso Alonso funciona como telón de fondo sobre el que el joven autor proyecta sus inquietudes personales.

Todo ello propicia la inserción en el poema de materiales no específicamente literarios y la mezcla entre fuentes culturales de dispar prestigio estético. La inspiración en los iconos del tebeo, que en Ana Merino favorece un trasvase entre realidad e imaginación, puede orientarse hacia un ejercicio irónico sobre la naturaleza de los superhéroes, como ocurre en *Libro de Uroboros* (2002), de Álvaro Tato, o puede convertirse en el mosaico de voces que guía *La piel del vigilante* (2005), de Raúl Quinto, basado en la novela gráfica *Watchmen*, de Alan Moore. Otros poemarios incluyen técnicas provenientes de numerosas artes. Es habitual la transposición de patrones rítmicos y melódicos vinculados con la cadencia iterativa del *blues* y del *jazz*, los estribillos pegadizos de la música popular, la contundencia del *rock* y los dejos acanallados de la copla: *Al fin has conseguido que odie el blues* (2003), de Javier Cánaves; *Pop* (2006), de Ignacio Escuín; *Tatuaje* (2006), de Verónica Aranda; *Tres, dos, uno... jazz* (2007), de Luis Artigue¹⁶. Junto con la exploración en los registros musicales, destaca el interés por las artes plásticas y las texturas visuales. Prueba de ello son los libros motivados por la composición fotográfica—*El jersey rojo* (2006), de Joaquín Pérez Azaústre—, la sintaxis del cine —*Napalm. Cortometraje*

¹⁶ Con todo, la recurrencia a la música popular no es nueva en la poesía contemporánea. Algunos autores ubicados a medio camino entre el cincuenta y el 68, como Antonio Gamoneda o Félix Grande, sugirieron en *Blues castellano* (1966) y *Blanco Spirituals* (1967), respectivamente, una correspondencia entre la experimentación formal y el trasfondo cívico. Más tarde, Martínez Sarrión emplearía una prosodia heredada del *rock* en textos deudores del malditismo vanguardista. También García Montero dialoga en sus primeros poemas con las letras del tango o del bolero y con las canciones de Joaquín Sabina.

poético (2001), de Ariadna G. García¹⁷–, la puesta en escena dramática –*Cara Máscara* (2007), de Álvaro Tato–, la acción artística –*El origen de la simetría* (2007), de María Salvador–, las nuevas tecnologías –*Mester de cibervía* (2000), de Vicente Luis Mora; *SMS* (2007), de Daniel Aldaya; *Carne de píxel* (2008), de Agustín Fernández Mallo– o el eslogan publicitario –*Cortes publicitarios* (2006), de Javier Moreno–. El caso de Javier Moreno es harto elocuente, ya que remite a las estrategias discursivas de Aníbal Núñez y, en menor medida, de Fernando Beltrán, para experimentar con una poesía híbrida en la que caben la informática, la mitología, la publicidad y, por supuesto, la literatura. La fusión de todos estos géneros se alía con la experiencia posmoderna para edificar una obra cargada de sentidos.

En esa pesquisa de un vanguardismo más integrador que rupturista coinciden autores que enlazan con las tradiciones del sesentayochismo. A esa caudalosa vertiente se adscriben tanto la travesía culturalista de Joaquín Pérez Azaústre en *El jersey rojo* (2006) y *El precio de una cena en chez Maurice* (2007) como la apuesta himnica de José Luis Rey en *La luz y la palabra* (2001) y *La familia nórdica* (2006). Estos poetas se aproximan con una voz personal al imaginario estético de Pere Gimferrer, a quien no en vano José Luis Rey ha dedicado una completa monografía. Javier Vela entronca con el neorromanticismo nocturnal de Antonio Colinas en *La hora del crepúsculo* (2004), *Increado, el mundo* (2005) y *Tiempo adentro* (2006), que muestran cada vez mayor esencialidad y despojamiento. Desde otra ladera, David Leo García se acerca en *Urbi et orbi* (2006) a la destreza métrica y el virtuosismo elocutivo de Antonio Carvajal, pero acomoda su soltura en el manejo de estructuras estróficas a la cotidianidad urbana. La veta reflexiva de Siles y Talens, así como la radical insularidad de Sánchez Robayna, no están lejos de la depuración retórica y del fragmentarismo compositivo al que tienden, con irisaciones originales, Marcos Canteli (*Su sombrío*, 2005), Julieta Valero (*Los heridos graves*, 2005), Rafael José-Díaz (*Antes del eclipse*, 2007) y varios de los autores iniciados en la revista canaria *Paradiso* y agremiados en torno a la antología *La otra joven poesía española* (2003), de Alejandro Krawietz y Francisco León.

¹⁷ El cine funciona, además, como proveedor de emblemas míticos. Así lo ponen de relieve las estampas cinematográficas evocadas en *La tristeza de los sabios* (2007), de Joaquín Juan Penalva, o la galería de actores clásicos que desfilan en *Rostros* (2007), de Ana Isabel Conejo.

Gozos y sombras ¿Conclusión?

La poesía después de la poesía que se asoma a la vuelta del siglo XXI parece haber superado –por pensamiento, palabra, obra u omisión– las controversias que caracterizaron la escena lírica de los ochenta y noventa. Como se ha señalado, la pluralidad de voces que convergen en el tercer milenio no proviene tanto de la aparición de propuestas novedosas como de la dispersión de aquellos planteamientos ya existentes en las décadas anteriores. En ese sentido, la atomización de la corriente de la experiencia favorece una manera de mirar la realidad que ocupa terrenos antes reservados a la denominada poesía metafísica. El anhelo contemplativo, unido a una tonalidad hímica, celebratoria o elegíaca, se erige en una de las sendas más transitadas por parte de quienes han sustituido las certezas de la biografía por las incertidumbres de la ontología. Mientras algunos autores ascienden con sabiduría y cautela a los ámbitos de Ícaro, otros descienden a los afanes de la materialidad. La orientación de cierta lírica experiencial promueve un compromiso posmoderno con los reciclajes de la ideología, las injusticias sociales o los desequilibrios del poder. Esta poesía cívica invade las fronteras que previamente correspondían a parcelas aledañas (el realismo sucio) o antitéticas (la poesía del conflicto de Alicia Bajo Cero y la poesía de la conciencia de Voces del Extremo).

A finales de los noventa, y durante la década de dos mil, se esbozan caminos que apenas habían tenido continuidad en los años anteriores. Uno de ellos es el nuevo simbolismo de Luis Muñoz, situado entre el anclaje figurativo y la atmósfera abstracta. Ese simbolismo, que presenta diversos grados de densidad –según predomine el repliegue meditativo o la apertura sensorial– convive con otras tendencias. Entre ellas, la lírica que concibe la creación poética como un palimpsesto, ya sea para reescribir la experiencia individual en una época poco proclive a los discursos totalizadores, ya sea para reivindicar la experiencia cultural como parte constitutiva de la propia identidad. Más allá de los desencuentros editoriales entre poetas y público, en este panorama descreído se constata acaso una única certeza: el futuro de la poesía aún tiene porvenir.

Bibliografía

- ABRIL, Juan Carlos (2007): *Crisis*. Valencia: Pre-Textos.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006): *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- CANO BALLESTA, Juan (2008): *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española*. Granada: Atrio.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2002): *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- (2003): “La poesía al comenzar el siglo (2001-2002)”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* (núm. 1), pp. 47-81.
- FALCÓ GENS, José Luis y Antonio MÉNDEZ RUBIO (eds.) (2006-2007): *Canon de la crítica y crítica del canon. Poesía española 1980-2005* [monográfico de *Prosopopeya* (núm. 5)].
- FALCÓN, Enrique (coord.) (2007a): *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol.
- (ed.) (2007b): *Once poéticas críticas*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2003): “Hacia un nuevo paradigma. Poesía postpoética”. *Contrastes* (núm. 27), pp. 105-109.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.
- GARCÍA, Ariadna G., Guillermo LÓPEZ GALLEGO y Álvaro TATO (eds.) (2003): *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento.
- (2002): *Poetas del siglo XXI: crítica de urgencia*. Gijón: Llibros del Pexe.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2008): *Inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2008): “Escritores y colgados (*New kids on the blog*)”. *Clarín. Revista de Nueva Literatura* (núm. 73), pp. 3-4.
- GRACIA, Jordi (2000): “La poesía”. En Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española, 9-1. Los nuevos nombres (1975-2000)*. Barcelona: Crítica, pp. 97-121.
- IRAVEDRA, Araceli (coord.) (2002a): *Los compromisos de la poesía* [monográfico de *Ínsula* (núms. 671-672)].
- (2002b), “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”. *Ínsula (Los compromisos de la poesía, núms. 671-672)*, pp. 2-8.
- (ed.) (2007a): *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.

- (2007b): “Realistas y *los otros*: la polarización crítica en España”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 681), pp. 101-126.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN (2006-2007): “Las puertas mal cerradas: intemperie y utopía en Riechmann y Méndez Rubio”. *Prosopopeya (Canon de la crítica y crítica del canon. Poesía española 1980-2005*, núm. 5), pp. 145-173.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2006): *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*. Sevilla: Renacimiento.
- LANZ, Juan José (2007): *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2006): *Roger Wolfe y el neorrealismo español de finales del siglo xx*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2007): *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- MARZAL, Carlos (2005): *El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*. Barcelona: Tusquets.
- MEDEL, Elena (2002): *Mi primer bikini*. Barcelona: DVD.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004): *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MORA, Vicente Luis (2006): *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby.
- MORALES BARBA, Rafael (ed.) (2006): *Última poesía española (1990-2005)*. Madrid: Mare Nostrum.
- (2008): *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga y Fierro.
- MUÑOZ, Luis (1998): “Un nuevo simbolismo”. *Clarín. Revista de Nueva Literatura* (núm. 18), pp. 18-21.
- (2005): *Limpiar pescado. Poesía reunida*. Madrid: Visor.
- NAVAL, María-Ángeles (coord.) y José-Carlos MAINER (dir.) (2001): *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización* [monográfico de *Poesía en el Campus* (núm. 49)].
- NAVARRO, Andrés (2005): *La fiebre*. Valencia: Pre-Textos.
- NEUMAN, Andrés (2002): *El tobogán*. Madrid: Hiperión.
- OLEZA, Joan (1996): “Un realismo posmoderno”. *Ínsula* (núms. 589-590), pp. 39-42.
- ORS, Miguel d’ (2006): “Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90”. *RILCE* (núm. 22.2), pp. 203-222.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2002): “Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000”. *Diablotexto* (núm. 6), pp. 373-390.

- y Luis BAGUÉ QUÍLEZ (2003-2004): “De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003”. *Diablotexto* (núm. 7), pp. 441-461.
- (2007): “La poesía”. En Ángel L. Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro: *Manual de Literatura Española actual*. Madrid: Castalia, pp. 51-135.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (ed.) (2007): *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*. Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés y Jordi DOCE (eds.) (2005): *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2002): “De lo real y sus retóricas: realismo y anti-poesía en las nuevas poéticas del compromiso”. *Ínsula (Los compromisos de la poesía*, núms. 671-672), pp. 49-53.
- SANTAMARÍA, Alberto (2005): *Notas de verano sobre ficciones del invierno*. Madrid: Visor.
- SCARANO, Laura (2004): “Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo”. *Anales de Literatura Española* (núm. 17), pp. 201-212.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1997): *10 menos 30*. Valencia: Pre-Textos.
- (2000): *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-Textos.
- (ed.) (2003): *La lógica de Orfeo*. Madrid: Visor.
- VV.AA. (2007): *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid: Tierradenadie ediciones.