
Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000

Ángel L. Prieto de Paula
Universidad de Alicante

Amigos,
para que sea el sacrificio inextinguible,
ofreced a Esculapio,
serenos, melancólicos,
el gallo de la aurora no naciente.

(J. Á. Valente, "El gallo",
Fragmentos de un libro futuro)

Introito: una mirada retrospectiva

Al analizar la poesía del año 2000, resulta tentador remontarse, mediante un *flash-back* crítico, a la situación vigente unos cien años atrás, en ese fin de siglo que es, antonomásticamente, el Fin de Siglo. Estamos habituados a las parcelaciones a que nos empuja la inercia, según las cuales un final de centuria es como la desembocadura donde se condensan, precipitan y acaso confunden ciertos rasgos vigentes en el terreno del pensamiento y del arte, de manera que el nuevo siglo aparece como una *terra incognita* en que se juntan lo terminal y lo genesíaco, las notas de acabamiento y las de floración. Así captamos esa época de tránsito entre el Ochocientos y el Novecientos, cuando tantos universos se apagaban y se encendían en el territorio de la filosofía, la literatura, la ciencia. Sirva como metáfora humanísima la figura de Nietzsche, el loco de Sils María, muerto en 1900, cuando apenas había comenzado su penetración en la cultura española, que se afanaba a duras penas por reconocerse entre la red venosa de influjos intelectuales que mezclaban osmóticamente sus respectivos caudales. La incitación schopenhaueriana a la sofocación de los deseos, de tan claras resonancias búdicas, y la subsecuente —en sentido cronológico y no estrictamente causal— demolición nietzscheana de todo el edificio del humanismo consolidado a lo largo de veinticinco siglos, sobre cuyas ruinas habría de surgir, impávido y victorioso, el superhombre, hacían pensar entonces que el arte estaba tocando un punto de inflexión en que comienza a definirse el futuro. Todavía hoy continuamos en la estela de aquellas tempestades.



De la mano unas veces y a espaldas muchas más de los preciosismos parnasianos, la poesía que nace por entonces había abierto las esclusas, por la vía del simbolismo, de una irracionalidad que llegaría a anegar, en su pronunciamiento surrealista, el panorama literario europeo. Abolida la armonía providencialista y el sentido teleológico de la vida humana, se dibujaba un universo que ya no estaba regido por la razón apolínea, y cuyo correlato lírico era una poesía a la que había llegado (¿para quedarse?) el dominio de lo incognoscible, la filosofía de las nada, los estrépitos del Apocalipsis al compás de los tambores wagnerianos. Hasta que el realismo dialéctico se impuso por circunstancias de índole social tanto o más que estéticas, a mediados del siglo XX, el camino abierto por el Simbolismo fue el dominante, pues su irracionalismo antidiscursivo está en la base de lo más granado de las vanguardias —la subversión surrealista— y, en general, del arte anterior a la II Gran Guerra.

Cabría discutir ahora cuál ha sido el signo de la segunda mitad del siglo XX, esa que, según se acaba de apuntar, se inició con la preponderancia de la lírica realista. En otras palabras: contra qué tradición se levanta o podría levantarse la poesía en los inicios del tercer milenio. En el caso de España, la historia presenta algunos hitos reveladores. En 1960 se publicó *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, la antología de Castellet en que el crítico catalán constataba la declinación, al parecer irreversible, del arte de tradición simbolista, sustituido por una estética realista que abandonaba la idea del poeta como un ser oracular y profético, y la consideración de la poesía como una actividad superior y de alcance eminentemente individual. La parcialidad y, visto desde ahora, desenfoque teórico de esa selección llevaron a dejar fuera de la misma a Juan Ramón Jiménez —una de las varias exigencias de Gil de Biedma, participe en la sombra junto a Castellet—. En esa antología se presentaba, en cambio, el núcleo de los poetas jóvenes de los cincuenta, y en concreto la luego llamada “escuela de Barcelona”. Pero la estampa así constituida, sobre los supuestos del realismo dialéctico —al menos en la presentación teórica del prólogo—, fue contestada por el mismo Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, que sólo cinco años más tarde de la reedición de aquella —titulada ahora *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*— mostraba una situación rupturista con el realismo de cualquier índole. Frente a él, se registraba la recuperación de la tradición simbolista, concretada ahora en ciertos rasgos con vitola de modernidad: sustitución de lo silogístico por lo aforístico, del texto discursivo por la presentación simultaneísta y calidoscópica, del pensar sucesivo por el *collage*. Claro que todo ello no podía desvincularse de dos de los caracteres básicos, a mi saber, de la poesía del momento, y que he expuesto por extenso en *Musa del 68* (Madrid, Hiperión, 1996): la reserva sentimental, entendida como una falta de asentimiento necesario entre el poeta y el contenido del poema; y el *existencialismo negativo*, destilación del ateísmo contemporáneo a través de unos métodos retóricos que, asentados en la displicencia, la ironía o el enfriamiento siste-



mático de la emoción, huían de la exasperación y el agonismo en que ha solido expresarse el existencialismo literario.

Es muy cierto que se ha abusado hasta el empacho de la identificación cultural entre los poetas del 68 y su facción novísima, en un vicio cultural que sólo se mantiene por ligereza, pues al día de hoy hay bibliografía suficiente que lo impugna con razones incontestables. En los primeros años setenta hubo, incluso, propuestas poéticas y antologías de combate que, con la intención de impugnar la estética y la nómina registradas y en buena medida amparadas por Castellet, propiciaron el asentamiento de esa simplificación contra la que pretendían actuar. No obstante, sería necio no querer ver que el designio dominante hacia 1970 fue el capitalizado por el estereotipo novísimo, y que a la generación más joven —que tiene con aquéllos una relación que va desde la asunción al rechazo total, con numerosas variantes intermedias—, e incluso a los herederos que asumían matizadamente la estética sesentayochista, les costó mucho zafarse de una presencia tan avasalladora.

El tiempo ha ido templando intransigencias, cuestionando dogmas, apagando el alboroto de entonces y devolviendo el protagonismo a quienes en los primeros momentos habían quedado silenciados por el griterío de los novedosos. Tanto es así que la poesía del siglo XX, contemplada con una distancia todavía pequeña, queda organizada en torno a dos polos que tienden a pronunciarse con el mayor relieve hacia 1930 el primero —solapamiento de las estéticas vanguardistas y puristas con las propugnadoras del irracionalismo surrealista y la rehumanización neorromántica y sociopolítica—, en la figuración del 27; y hacia 1960 el segundo —solapamiento de las estéticas provenientes del realismo dialéctico, en declinación desde 1962 aproximadamente, con las emanadas de una concepción gnoseológica del decir poético—, en la figuración del medio siglo o “de los cincuenta”. En torno a esos dos polos de atracción se constituyen sendas zonas poéticas que, si bien no son en todos los casos absorbidas por el canon dominante, tampoco pueden explicarse de modo desvinculado de él, sino en diálogo concordante o discordante con cada uno de esos dos modelos. De modo que, según esta forma de entender, la estética sesentayochista, dentro de la cual habría que considerar el apartado novísimo, es en los elementos esenciales subsumible en este segundo polo al que me he referido, como se puede apreciar de manera cada día más clara: el 68 no sólo no quiebra la línea de continuidad de la poesía española, pese a su condena de la literatura precedente —en casos señeros como los de Gimferrer y Carnero—, sino que en sus rasgos básicos procede de aquélla. Para que pueda percibirse esta visión hay que salvar las interesadas o muy parciales construcciones de la historia literaria que han hecho algunos de sus protagonistas novísimos, que mostraban como novedades aportadas por ellos lo que era tan sólo naturalización de procedimientos y actitudes anteriores, y que resaltaban su propia novedad asimilando a los autores inmediatamente precedentes a un realismo plano que descalificaron sin matices. Luego cambia-

ron de opinión, o al menos atemperaron sus exaltaciones juveniles, pero para entonces habían cuajado ya algunas de sus ligerezas.

El estatuto de la poesía en un nuevo fin de siglo

Así las cosas, el estado de la poesía en el año 2000 se muestra ante nosotros como algo mucho más amplio que —no es una paradoja ni una *boutade*— el estado de la poesía del año 2000, por cuanto supone un diagnóstico sobre el modo en que habrá de resolverse la poética de los cincuenta, preponderante en la segunda mitad de la centuria que se fue, e inspiradora directa de muchos importantes poetas de estos años. Reducida la renovación del 68 a su condición de elemento solidario con otros, pertenecientes todos a un sistema más amplio, las corrientes poéticas dominantes en el último cuarto del siglo XX aparecen, incluso en las propias afirmaciones de sus cultivadores, conectadas a los grandes nombres de los cincuenta: Gil de Biedma (quizá el maestro por excelencia de este tiempo), José Ángel Valente (curioso el culto de dulcía practicado por bastantes poetas jóvenes a un autor a quien en principio habría que suponer refractario a las escuelas y los seguidismos), Brines (transmisor, en su faceta temporalista, de la lección de Cernuda). Claudio Rodríguez es caso aparte, pues suscita muchas admiraciones pero pocas imitaciones: la mimetización de su poética convierte los deslumbramientos originales en tics retóricos. Claro que cualquiera que lea las listas de libros de poesía más vendidos puede mostrarse escéptico respecto a lo que acaba de afirmarse, dado que en los primeros puestos se hallan casi siempre poetas distintos de los citados que, o están solapados con sus personajes, o personifican un nuevo compromiso de talante social, cierto que conducido por un lenguaje bien distinto al meramente instrumental, dominante en 1950; y así saldrían los nombres de José Hierro, Ángel González, Mario Benedetti (sin que su procedencia no española afecte a lo que digo, pues aquí se habla sobre todo de la sensibilidad de los lectores a la hora de establecer preferencias estéticas), ¡y en el momento en que reviso estas líneas Joaquín Sabina! Pero si nos atenemos no ya a los lectores de poesía, sino a autores nacidos en los años ochenta, pertenecientes a una generación posterior a la sesentayochista, notaremos que para ellos hay un anteaer poblado por los nombres antes mencionados de los cincuenta; al margen de que entre esos nombres puedan hacerse un lugar quienes, por razones de aislamiento geográfico o de otra índole, en su momento no fueron registrados en las primeras nóminas del medio siglo (y hasta en alguna de las últimas, más atenta a consolidar lo consolidado para no tener que remar contra corriente, que a corregir y reenfocar, con la perspectiva que dan los años, las apreciaciones justificables en su día pero hoy ya no).

Frente a la de la ciencia, la historia del arte no es necesariamente progresiva, de manera que las regresiones o los avances no tienen un sentido análogo al que tendrían

en otros campos. Dígase esto a propósito del proceso de sustituciones y recurrencias de realismo y simbolismo, según entendía ambos términos el Castellet de 1960, en la antología citada al comienzo. Aun cuando aceptáramos que la base de la poesía dominante en los años finales del siglo XX es simbolista, como la de cien años atrás, sin embargo de aquel fin de siglo al último hay algunas diferencias estéticas y otras que trascienden el ámbito estético. ¿Entendemos por simbolismo una entidad artística de una amplitud y transversalidad tales que ha dejado de significar algo reconocible en el campo de la lírica? ¿Quiénes serían hoy los vates que conformarían “la corte de los poetas” con que se anunció, hace casi cien años, la revolución modernista contra los caducos academicismos? ¿Tienen alguna analogía con lo ocurrido entonces las todavía recientes batallas entre los poetas de la experiencia y los de la senda del silencio, entre aquéllos y los de la difusa y heteróclita cofradía de “la diferencia”, entre...? ¿Es un signo de comunión feraz con la tradición, o sólo una muestra de impotencia creativa, la regurgitación actual de escuelas o corrientes que tienen a la espalda un siglo de existencia?

En el seno de todas estas preguntas y de otras muchas que podrían añadirse, late una no formulada, pero cuya pertinencia es meridiana: ¿cuál es el estatuto de la poesía en el año 2000? Al hablar de estatuto, pareciera que nos referimos a una suerte de realidad ucrónica por encima de los circunstanciales zarandeos estéticos, según siempre ha entendido el pensamiento romántico; pero las variaciones tan profundas en la consideración de lo poético inducen a preguntarse si la acotación temporal —“en el año 2000”— no se habrá convertido en algo sustantivo, o cuando menos en un aspecto muy determinante de ese estatuto sólo pretendidamente intemporal. Actualmente la poesía está divorciada casi por completo de los lectores sin adjetivos (lectores no específicamente “de poesía”), y apenas cuenta con un exiguo rincón en los suplementos literarios de los periódicos y en las editoriales que no se debe, en ninguno de los dos casos, a conveniencias directamente comerciales, sino, todo lo más, de imagen o prestigio; y buena parte de su espacio cultural es ocupado por poéticas y polémicas, refriegas entre propuestas y antologías, y otros ingredientes de la “vida literaria” a los que ha agujoneado, con más gracejo que veneno, Enrique Badosa en *Epigramas de la Gaya Ciencia* (DVD, 2000). Aunque está muy difundida la especie de que la poesía no es atendida conveniente o suficientemente por las instituciones públicas y las editoriales comerciales, en un nuevo ejemplo de esa inercia que parece castrar la capacidad crítica, un repaso sucinto de la situación evidencia que dichas atenciones son muy superiores a las que requeriría la diminuta presencia real en el ámbito de los lectores, que no absorben, ni mucho menos, una producción desbordada en número de publicaciones, aunque de muy limitada difusión. Se ha configurado así un estado de cosas curioso: la poesía, que tan contraria parece a razones de carácter socioliterario, de repente depende quizá como nunca antes de tales razones, pues la difusión —o ausencia de

ella—, la especialización de los lectores —casi sólo poetas en ejercicio— y la confusión entre las tareas creativa y crítica, al ser excepcional la figura del crítico de poesía que no sea al tiempo poeta en ejercicio, propician un tipo concreto de lenguaje y de orientación estética.

En el momento presente, buena parte de las opiniones sobre la situación de la poesía, y de las mismas inclinaciones creativas, se reparte en dos líneas que, todo lo esquemáticamente que exige esta exposición, responden a dos propensiones contrapuestas. La primera de ellas está defendida por quienes propugnan un estatuto enfrentado a lo literario —la poesía “no” es literatura—, pues, frente al discurso logocéntrico de la literatura, que habla de aquello que *es* fuera de la misma acotación literaria, la poesía pretende hablar de lo que *no se puede decir* por su condición ensimismada. En tal sentido, la poesía quiere señalar la marca perimétrica del pensamiento —Teoría del Conocimiento—, aunque el proyecto aparece desde sus inicios cercenado por la imposibilidad de poner límites al pensamiento desde dentro del mismo, problema al que se refiere Wittgenstein en el “Prólogo” del *Tractatus*, lo cual exigiría salirse de lo cognoscible para acotar lo cognoscible, o, según él mismo afirma, “ser capaces de pensar lo que no se puede pensar”. Su vocación metafísica trata de colocarse allende lo fundamentado, lo que lleva a este tipo de creación a un territorio al que acceden casi en exclusiva sus oficientes: en varios sitios he dado cuenta de esta circunstancia y de sus consecuencias en el lenguaje de la poesía. Los poetas que se resisten a rebajar las pretensiones se aplican en una dirección transformadora de la realidad —patética voluntad condenada a no ser percibida—, en línea con el afán, cercenado durante las vanguardias, de que el lenguaje sea ontológicamente la realidad y no sólo su representación. La propensión a lo absoluto está peligrosamente lejos de los acuerdos sociales y de las complicidades históricas del lenguaje. La elección de un estatuto ontológico como éste comporta, según dice la experiencia, un desgajamiento traumático del espacio de la literatura, fuera de los círculos de escritores y lectores, en un ejercicio poético abocado al solipismo y, por ello, carente de referencias literarias con las que pueda medirse.

La mera existencia de un concepto de lo lírico con pretensiones de absoluto, al que apenas llegan las valoraciones ajenas, puesto que se exige una implícita adhesión previa para ingresar en el sanctasanctorum, suele favorecer las polémicas, con frecuencia banales, entre los defensores de este tipo de poesía y los practicantes y defensores de una poesía figurativa: esta última es la traducción literaria de la segunda propensión a que nos referíamos atrás. Se inscriben aquí quienes mantienen un reducido, pero existente y a fin de cuentas apreciable, círculo de lectores, que encuentran en la poesía aquello que buscan: no tanto una relación de propósitos por alcanzar o incluso inalcanzables cuanto una confirmación de su propia ideación de la realidad radicada extramuros del poema. En este segundo caso, suelen cosecharse desdenes y reprobaciones diversos: de índole estética, procedentes de quienes exigen a la poesía algo más que dar



cuenta con talento, lirismo o ingenio de un concepto ya formado de realidad; de índole ideológica, procedentes de quienes censuran a sus cultivadores haber pactado con el sistema estatuido, para obtener de él prebendas, facilidades de difusión y reconocimientos de vario signo. En este tipo de poesía, el sujeto aparece preocupado por una *verdad* relativa —sucedáneo de *la verdad* que aparece como desiderátum en las propuestas epistémicas clásicas— en la que coincide con otros individuos, y sobre la que opera el lenguaje como instrumento para la expresión y transporte de la misma. Aunque se trata de una verdad, por lo dicho, colectiva y comunicable, su génesis tiene que ver con la destilación del pensamiento y percepciones individuales a partir de las concretas experiencias de vida: un resultado, en fin, que linda o se confunde con el escepticismo, una vez que el sujeto ha dimitido de las pretensiones gnoseológicas absolutas. La vida, en cuanto curso de la existencia y arrastre progresivo de los avatares que la conforman, es el tema de este tipo de arte que pretende conectar, mediante la filtración estética, la autobiografía como materia prima y la ficción como resultado creador. Pero si, según señala Paul Jay en *El ser y el texto*, la ficción es algo inherente a cualquier forma de elaboración textual en que se pudiera volcarse esa presunta “verdad” biográfica, entonces el peso de valoración artística cae del lado de la construcción poética y del lenguaje, constreñido éste ancilarmente a vertebrar una mixtificación autobiográfica.

El panorama poético que puede otearse en el año 2000 acredita la disensión aludida, aunque no precisa con fijeza los bordes conceptuales o estéticos de los elementos contendientes. Unos motivos de disensión se mezclan con otros, de manera que resulta muy difícil reconocer una disputa de ingredientes heterogéneos, cuya realidad no se corresponde siempre con la apariencia. Algunos años atrás, una serie de poetas arracimados en torno a los “Cuadernos del Sur”, el suplemento literario del diario *Córdoba*, había pretendido erigirse como la variante plural y viva de la poesía española, preterida sin embargo por (y ante) quienes estéticamente se caracterizarían por su intercambiabilidad, si vale la paradoja. Los autodenominados “poetas de la diferencia”, que en su momento tuvieron un cierto rendimiento propagandístico y una notable apariencia de existencia social —en la medida en que acogieron cursos distintos y heterogéneos de quienes no conseguían hacerse notar lo bastante—, y que confluyeron en actos, manifiestos y antologías en que trataban de situarse en fila de combate, en el año 2000 aparecen desdibujados en su consistencia; y me refiero a la combativa u opositiva, no a la artística, pues ellos nunca pretendieron presentarse como grupo estéticamente homogéneo. La razón más importante de lo dicho hay que buscarla no en ellos, sino en su principal enemigo, la *poesía de la experiencia*: ésta ha perdido entidad, al irse acrecentando sus fisuras internas y la diversidad de sus instancias creativas e ideológicas, además de que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse en el anecdotario biográfico, la correspondencia referencial o los previsibles efectos retóricos.

De la experiencia a la meditación

En esta cada día más pronunciada diáspora estética de la poesía de la experiencia —omito el uso de cursiva y de comillas, puesto que el sintagma ha cobrado carta de naturaleza— consiste una de las peculiaridades de mayor calado en la lírica actual; una peculiaridad, dígame, que no parece flor de un día, sino algo llamado a mantenerse e incluso desarrollarse, y cuya capacidad de enquistarse en el sistema literario sólo podrá medirla el transcurrir del tiempo. De momento, y en los comienzos del nuevo siglo y milenio, la evolución de la poesía de la experiencia es un hecho contrastado y de ninguna manera excepcional, puntual o limitado a unos pocos autores. Al contrario: las primeras recapitulaciones de la obra de algunos reputados poetas de la experiencia señalan los avances convergentes, entre sí y con respecto a otras poéticas con las que tenían hasta entonces una escasa conexión, que parecen presidir el curso mayoritario de la poesía española en los primeros años del siglo XXI. Y así como en los primeros años ochenta la poesía de la experiencia puso y supo absorber centripetamente las especificidades de los distintos brotes estéticos que terminaron configurándola, en estos momentos se está produciendo el proceso contrario, en virtud del cual la sección más importante de la misma se desplaza hacia un lirismo meditativo, intelectualmente sinuoso y más esencialista, en tanto que otras, minoritarias y dispersas, han quedado sin la fuerza aglutinadora de los nombres mayores, y están embarcadas en una evolución de término impredecible. Si esto no fuera sólo una apreciación inmotivada, entonces no podría hablarse, en rigor, de un dominio de la poesía de la experiencia que ahora ha entrado en un segmento estético progresivamente alejado de sus inicios, sino de la imposición de un tipo de poesía distinto al de la experiencia, que se ha ido revelando en los últimos años del pasado siglo como algo autónomo, y hacia el que recientemente se habría ido poco a poco acercando la poesía de la experiencia. Más por derecho: en medio de la general indeterminación o desconcierto, el cauce que está adquiriendo una vigencia mayor es el de una poesía de sesgo especulativo o incluso cerradamente metafísico, en el que se encuentran tanto una poesía de naturaleza reflexiva desde sus orígenes, y otra cuyas cavilaciones provienen de la misma sustancia biográfica que poco atrás había dado cuerpo a la poesía dominante en las dos últimas décadas del siglo pasado.

Al día de hoy, pueden fijarse algunos rasgos comunes en las distintas manifestaciones de la poética de la experiencia, que acotan la verdadera sustancia de la misma, más allá de parecidos ocasionales y de los caracteres normativos y aun prescriptivos que pudieran derivarse de los textos de Robert Langbaum (*The poetry of experience*, 1957; trad.: *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996). Éstos son mucho más matizados de lo que se desprende de ciertas prácticas creativas que pasan por ser su ejemplificación, y deberían analizarse como algo exento respecto a la corriente poé-



tica española que recibe el marbete en cuestión, sin mediatizaciones recíprocas. Refiriéndonos a dicha corriente, en primer término debe excluirse la homogeneidad ideológica que muchas veces se ha atribuido a sus cultivadores. Ésta consistiría, recordémoslo, en una postura crítica de base inicialmente marxista, que con el asentamiento democrático fue dejando sitio a una concordancia con el estado de cosas que renunciaba a un deseo de subversión de la realidad, y que en el caso español se vinculó al proceso de “institucionalización de la disidencia” vivido por escritores e intelectuales durante los años de gobierno socialista, paulatinamente integrados en un posibilismo contemporizador con las fuerzas actuantes del sistema. La verdad, sin embargo, es que desde los principios hubo cultivadores de este tipo de poesía con ideologías distintas y aun contrarias. Así lo delata el hecho de la adscripción a una estética progresivamente concordante de unos autores provenientes de “la otra sentimentalidad” granadina, de claro ascendiente marxista —García Montero o Álvaro Salvador como paradigma, dentro de la generación central, y con el ascendiente intelectual del profesor Juan Carlos Rodríguez—, y de otros que revitalizan una poesía de talante asuntivo y arraigado, por utilizar términos aplicados a menudo a los autores del “grupo Rosales” del 36 —Miguel d’Ors, de la generación anterior, o Enrique García-Máiquez, de la más joven—; esto sin contar con el abanico de posturas intermedias. Dado que diversos rasgos estéticos son también discrepantes, sólo nos queda acotar como elementos comunes los que señalo a continuación, y que propongo como una amplia y en cierto modo difusa caracterización que requiere matización cuando se desciende a casos concretos.

El primero de tales elementos es una estética de soporte referencial. Uso con cautela el término “referencial” y no “realista”, porque éste introduciría problemas con el simbolismo de diversos autores relacionados con la poesía de la experiencia —aludo a los poetas del “grupo de Trieste”, una representación del cual es Andrés Trapiello—; toda vez que el simbolismo fue mostrado como la antítesis estética de la dirección realista hacia 1960 (y me remito a las anteriores alusiones a Castellet). Entiendo este referencialismo como la correspondencia biunívoca entre la realidad exterior, tal como puede percibirla una pluralidad de sujetos, y el poema: éste conduce hasta aquélla, aquélla se refleja en éste a través de una sensibilidad que no altera los contornos de la realidad exterior convirtiéndola en irreconocible para quienes no se sientan directamente concernidos por ella. Este referencialismo, que por lo demás admite formulaciones temáticamente muy distintas y estéticamente no monocordes, propicia la fácil intelección del poema por parte de los lectores, a quienes se les transporta desde el texto a un universo identificable, sin exigirles que penetren en la cripta de las complicidades y de las adhesiones. La “legibilidad” de esta poesía es uno de los flancos que ha recibido los ataques de quienes piensan que, al ofrecer lo que el lector espera y eludir contenidos, actitudes o lenguajes que pudieran requerir de aquél un ejercicio activo, y casi siempre dificultoso, de desentrañamiento y escrutación, renuncia a la construcción de

un pensamiento que no esté emplazado con antelación en la realidad codificada. El poema formaría así parte de la materia de que da cuenta, atendido a los límites de su percepción.

Un segundo rasgo de este tipo de poesía tiene que ver con la asimilación de la realidad a través de la sensibilidad del autor, en la que se filtran como jirones de autenticidad sus experiencias biográficas, algo que se corresponde con la inexistencia de las viejas certidumbres ontológicas, religiosas e incluso políticas que sirvieron en su día para organizar en torno a ellas, y usándolas como referencias epistémicas, un completo sistema cosmovisionario. El hueco de aquellas certidumbres es ocupado modestamente por *la vida* y su incidencia en la existencia individual, convertidos los lances menores de la misma en presencia principal en medio de un desierto de absolutos. Esta característica no impide el asentamiento autorial en algún tipo de conducto religioso o de programa político, pero les da a éstos una pátina de relativismo heredero de los embates románticos. El yo existencial es cuanto puede decirse, lo cual provoca una hipertrofia de ese yo, tan diseminado o fragmentado como se quiera, bien visible en las construcciones elegíacas con que lindan, cuando no se integran en ellas de hoz y de coz, las diversas estéticas que conforman la poesía de la experiencia.

Pues bien, y reanudando lo apuntado atrás: la evolución de la poesía de la experiencia, en un proceso de concordancia con otro tipo de creación que tenía antes una presencia discreta, se dirige hacia una atenuación del tematismo biográfico. Éste deja buena parte de su lugar a un tipo de reflexión que, aún sujeta por la base a las referencias anecdóticas de una vida concreta, comienza a desvincularse ya de ellas. De este modo, la parte nuclear del poema no es tanto la experiencia individual como el corolario meditativo en que aquélla desemboca, y que en los casos extremos puede presentarse desprovisto del todo de las premisas biográficas. El proceso referido, que en el año 2000 se percibe pujante, ha seguido creciendo más y más en libros aparecidos con posterioridad. Un autor tan señalado dentro de la poesía de la experiencia como Carlos Marzal, marcado desde el principio con rasgos propios respecto a “la otra sentimentalidad” —la primera conformación estética de lo que se convertiría en poesía de la experiencia—, ha publicado *Metales pesados* (Tusquets, 2001), donde intensifica hacia el ensimismamiento, y a veces hacia las sinuosidades ergotistas y el discurso razonador, notas que ya aparecían años atrás en *Los países nocturnos* (1996). Estos rasgos lo llevan a enlazar con trayectorias vinculadas a esa poesía cuyo tenue autobiografismo alimenta la materia reflexiva, como las de Lorenzo Oliván, Antonio Cabrera o Antonio Moreno. Marzal había escrito que los libros son “estrictas circunstancias biográficas” del autor, dando por sentada una relación umbilical entre unas y otro, e incidiendo problemáticamente en una de las cuestiones más espinosas de la posmodernidad, como es la versatilidad del sujeto (tengamos en cuenta que la poesía de la experiencia, en su germinación teórico-crítica de la mano de Langbaum, es una categoría que se funda-



menta preferentemente sobre el monólogo dramático, una de las formulaciones centrales del sujeto versátil). Pero la anterior afirmación del poeta se avendría mejor, en todo caso, a sus primeras composiciones que a las de los dos libros citados, en muy buena medida alejados ya de esa dependencia argumental respecto de su experiencia personal. El caso es generalizable, de tal modo que parece haberse desvaído un tanto el ejemplo de Cernuda y Gil de Biedma —los dos paladines a cuyo través se filtró la lírica inglesa de la que parece fundamentalmente proceder la poesía de la experiencia—, y bastante más el de Manuel Machado, tan influyente en el primer Marzal, según evidencian sus versos y suscriben sus manifestaciones y poéticas. La disolución de una retórica, conseguida por el mayor de los Machado en *El mal poema*, sirvió de modelo feraz para muchos poetas jóvenes —un influjo magisterial semejante al que, andando el tiempo, ejercería Gil de Biedma—, pero el juego de displicencias y donaires ya no tiene la capacidad de arrastre que tuvo por razones no siempre poéticas. No obstante lo cual, *Del arte largo* (Lumen, 2000) es una antología manuelmachadiana que obedece al mantenido interés que pese a todo sigue suscitando el poeta sevillano.

Es cierto, sí, que el pensamiento puede concebirse como una zona de estancamiento en que se resuelve la fluencia de los aconteceres vitales; pero no es un eslabón más de la cadena que ellos forman, ni su desenlace fatal, de manera que en la evolución aludida hay una determinación consciente, que por lo mismo podría haber tendido hacia otros parajes distintos. Una similar andadura a la de Marzal, reveladora a los efectos de que pueda percibirse el avance del que hablo, es la de Vicente Gallego, quien desde *La plata de los días* (1996) no había vuelto a publicar poesía, y que ahora ha obtenido el premio Loewe con su libro *Santa deriva*, que aunque no se ha editado aún en el momento de redactar estas páginas es, por los anticipos que conocemos, un hito importante en el proceso referido. Por su parte, Felipe Benítez Reyes es autor de *Escaparate de venenos* (Tusquets, 2000), un paso más en una trayectoria caracterizada por el desparpajo teórico, la maestría formal y el mantenimiento de los códigos esenciales de una poética de rostro plural y condición biográfica ficticia. Distinto es el caso del valenciano —como Marzal y Gallego— José Luis Martínez, que en *El tiempo de la vida* (Pre-Textos, 2000) insiste en los motivos del derrumbe, el desengaño y la desolación, cuya recursividad en la poesía de nuestro tiempo, resonancia de una cosmovisión barroca, neutraliza con su previsibilidad los aciertos expresivos. Ciertos autores pueden situarse en la frontera entre la poesía como plasmación de experiencias biográficas y sus consideraciones de talante existencial —con ahorro de los patetismos de que con frecuencia vienen acompañadas—; así Pilar Blanco con *A flor de agua* (Visor, 2000).

Uno de los citados atrás, Antonio Cabrera, es el autor de *En la estación perpetua* (Visor, 2000), que ha supuesto el auténtico descubrimiento de un poeta que, sin ser novel, resultaba desconocido a la mayor parte del público lector. El libro en cuestión,



galardonado con el premio Loewe, fue una de las gozosas sorpresas del año, manifestación de un tipo de creación que recuperaba sin complejos la armonía logocéntrica y un acendramiento expresivo buido y en progresión, puestos al servicio del avance gno-seológico. La altura textual del libro es muy notable, y no se ve lastrada, como ocurre en otros ensayos de poesía reflexiva, por el propio pensamiento que se constituye en su carga nuclear, pese a que no se pierde en las alas de la tropología ni del simbolismo. El libro de Cabrera no es una retracción desde la libertad metafórica y antirreferencialista de estímulos vanguardistas, pero su aparición indicaba que la poesía nueva iba a encaminarse hacia los territorios de un pensamiento sólo muy adelgazadamente conectado a la acción vivencial. Casi todos los poemas del libro parten de una incitación, en última instancia, biográfica: un rayo de luz inverniza que entra en el cuarto, un funeral, el paseo por el monte en una madrugada de ventisca, la lucha contra el sueño mientras el sujeto lee unos versos, el final del invierno... Pero Cabrera huye con maestría de un defecto que acecha a otros: el de la conexión moral, a modo de *adfabulatio* de un apólogo en que la enseñanza dimana de la anécdota. El pensamiento y la belleza lírica no ocupan estantes distintos, aunque conectados, de la materia anecdótica, sino que se producen en ella. Por la densidad meditativa de ambos libros, es curioso que el mismo premio que Cabrera lo obtuviera al año siguiente Lorenzo Oliván (*Puntos de fuga*, Visor, 2001), quien se ha adentrado por parecidos derroteros, si bien, en el caso de Oliván, intensificando la dicción parenética y fragmentada de que ya había dado interesantes muestras en títulos en prosa como *El mundo hecho pedazos* (Pre-Textos, 1999). Con una estética propia que subraya las irisaciones sensitivas, Antonio Moreno ha ido en los últimos años publicando libros en verso (*Visión del humo*, 1998) y prosa (*Partes de un todo*, 1999) solidarios con independencia del género, hasta dar su última palabra en *Metafísicas* (Pre-Textos, 2001), donde se percibe una contracción de la sabia y apagada retórica de su autor, uno de los más sutiles poetas de este tiempo. No es cuestión de apurar nombres, sino de señalar sendas: en concreto, la de una poesía que recupera la vocación de convocar un mundo que se presenta y se ausenta ante los ojos, y que, por ello, precisa del poeta para su fijación sublimadora. Pero la condición romántica de este ejercicio, tan lejos del mero ensayo retórico y, también, de la disolución del sujeto, omite los procedimientos sincopadores, irracionalistas o tropológicos a que condujo la pretensión romántica de *decir el mundo*, pues en todos estos casos nos encontramos con una restitución del orden verbal y del sentido sucesivo del discurso.

Es lógico pensar que en los dominios de una poesía reflexiva sobrevuele el afán celebratorio y trascendente, que no ocupa a todos estos poetas, ni mucho menos, pero asoma en algunos. Aunque la poesía religiosa de talante confesional parece haber desertado de la actualidad poética, hay, no obstante, diversas formas de aproximación al tema, así como distintos modos también de adopción de una actitud que admitiera esa caracterización. En la línea de Antonio Colinas, asentado en la idea de la misión supe-



rior del poeta, hay diversos autores que combinan telurismo —signo de lo atávico esencial, reclamo de lo originario, oposición a la mítica urbana de la poesía moderna— y sentido órfico o celebratorio; así José Luis Puerto, cuya poesía vuelve una vez y otra a unos temas y actitudes que pretenden centrar el espacio sagrado, vinculado en él a la infancia rural. En otra línea, poetas como Miguel Argaya propugnan el desasimiento de los iconos de la posmodernidad —máscaras, artificio, sujetos plurales— y el retorno a una poesía humanizada, que en su caso concreto es palimpsesto de revelación al que no extrañaría el apellido de religioso, al menos en su libro *Pregón de trascendencias* (Vitruvio, 2000, 2001), una buena muestra de un afán de restaurar una poesía arraigada en sentimientos familiares, religiosos y, tal como señala el título, trascendentes. Son sólo algunos ejemplos de un tipo de poetización que parece estar en un momento de creciente presencia.

Encrucijada de caminos

Lo anterior no implica que se hayan disuelto las corrientes que, cada una con su especificidad, venían nutriendo una poesía caracterizada por la poetización biográfica, no importa si tras usar uno o muchos filtros culturalistas, retóricos o de otra índole. Viene a cuento nombrar aquí, de entre los varios poetas de generaciones precedentes que han publicado por ahora obras recopilatorias, a Vicente Núñez, a cuyo aislamiento, compartido con los poetas de su tendencia —suntuosidad esteticista, sensibilidad romántica, culturalismo— durante los años de vigencia del realismo social y crítico, sucedió el silencio ya en un momento en que había resucitado el aprecio por la lírica simbolista representada por los poetas de *Cántico* y aledaños. La publicación de *Viaje al retorno (Antología poética)* (Huerga & Fierro, 2000) ha dado la medida de este poeta resurgido en 1980, cuando aparecieron sus *Poemas ancestrales*, aunque tuvo un papel importante en la segunda etapa de *Cántico*, a partir de 1954, y más aún en *Caracola*, fundada en 1952. Se presentan en esta antología poemas de todas sus épocas, desde aquellos primeros compases de *Elegía a un amigo muerto* (1954) y *Los días terrestres* (1957), muy apegados a un simbolismo de talante narrativo. Su reconocimiento definitivo se produjo con *Ocaso en Poley* (1982), momento desde el que irían sucediéndose sin interrupción nuevos títulos, que en general señalan el retroceso del boato neomodernista de los comienzos hacia un lirismo recóndito y oscuro, asentado en un mapa de símbolos; y otras veces el despliegue hacia la entonación hímica (*Himnos a los árboles*, 1989), en ocasiones de difícil asimilación lírica, como sucede en *Cinco epístolas a los ipagrenses* (1984). Otro ejemplo, si bien de una generación posterior, lo constituye la aparición de *Mitos. Poesía reunida (1971-1995)* de Abelardo Linares (Comares, 2000), donde el poeta y editor de poesía reúne su obra de un cuarto de

siglo: *Mitos* (1979), *Sombras* (1986), *Espejos* (1991) y *Panorama* (1995), más dos grupos de composiciones diversas: *Soleares* y *Poemas dispersos*. El sesentayochismo tardío de su primer libro, que revelaba el reflujó de la anterior dominación culturalista, se inscribía en la tradición becqueriana pasada por el tamiz de Cernuda y Ricardo Molina. Lo que importa es destacar la vigencia de una tradición temporalista que va de la mano, de manera acentuada según avanzan los libros, de la inclinación reflexiva. El peligro de la formalización retórica, algo que acecha a la poesía temporalista dados los contados perfiles que admite su tratamiento, está generalmente salvado o por la sinco-pación en la dicción, o por un cierto hermetismo más visible a partir del segundo título. La vena elegíaca consigue sus mayores aciertos en *Espejos*, cuyos intensos poemas nocturnos revelan esa claridad lunar que baña los idilios de Leopardi o, entre los próximos, de Sánchez Rosillo. En los trece poemas de *Panorama*, aunque no ha desaparecido el desdén por los experimentalismos que afecta a buena parte de los “poetas de Renacimiento” —la editorial que dirige Linares—, hay una presencia mayor del versículo, de los encadenamientos borgeanos, de las reiteraciones permutatorias surrealistas, dentro de una hasta entonces omitida fiebre imaginística que altera la ya consabida maestría de los títulos anteriores.

En el año 2000 está definitivamente convertida en historia la figuración cultural construida por los novísimos. Así lo indica, entre otros elementos, la reedición, a más de treinta años de su primera aparición y en un cierto clima de canonización cultural, de *Nueve novísimos poetas españoles* (Península, 2001), la celeberrima antología castelletiana de 1970. El volumen aparece acompañado de un “apéndice documental” que recoge algunas críticas, cartas y documentos que confirman la temprana consolidación de este proceso. Al cabo de los años, se ha ido abriendo el panorama de la poesía del último cuarto de siglo xx. La trayectoria de ciertos autores de probada originalidad enseña de qué manera incluso las aparentes compacidades creativas están acompañadas de voces que disuenan y enriquecen la poesía de su tiempo. Es el caso de Miguel Sánchez-Ostiz, que ha compilado su obra lírica en *La marca del cuadrante (Poesía 1979-1999)* (Pamiela, 2000). La revelación de esta poesía lo es en la medida en que se nos revela también un sujeto que es más, mucho más, que “uno” de los sujetos posibles, con independencia de que Sánchez-Ostiz recurra a la recreación de bultos humanos a los que atribuir su agónico vivir. Obviando aquí las particularidades de cada uno de sus libros, prevalece en ellos una línea de narratividad y llaneza topológica y aun sintáctica y estructural, lo que no impide que —como Baroja en sus construcciones nove-lísticas, si vale el cotejo— consiga una eficacia literaria que no parece provenir de los ingredientes constitutivos. El mito personal de este autor oscila entre la pulsión de la huida (*Pórtico de la fuga*, 1979) y el odiseico retorno doméstico (*Invencción de la ciudad*, 1993). En medio cabe un universo de navegaciones y laberintos existenciales (*Travesía de la noche*, 1983; *De un paseante solitario*, 1985; *Carta de vagamundos*,



1994) que deja ver un alma emergente sobre sus presentaciones escenográficas, atrapada en su imponente y devastadora soledad. Más joven que él, César Antonio Molina ha publicado *Olas en la noche* (Pre-Textos, 2000), muestra de continuidad de una poética caracterizada por la pléthora verbal y una lectura actualizada de una tradición no castiza, abierta a las derivaciones diversas del simbolismo.

Cambiando abruptamente de rumbo, son más previsibles, dado que se inscriben en una poética en otro tiempo familiar, títulos también recopilatorios de autores o conjuntos de autores pertenecientes a generaciones distintas. La reedición de la más célebre que visitada *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)* (Biblioteca Nueva, 2000), en que Leopoldo de Luis compiló a diversos poetas del socialrealismo y estéticas afines, publicada por vez primera en 1965 y ahora aparecida bajo la supervisión de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, ha tenido un signo sólo académico, pues, frente a lo que sucedió en las primeras ediciones, nadie a estas alturas propone una resurrección de la vieja poesía social. Sí hay, en cambio, testimonios bastantes que indican una vuelta al compromiso literario por parte de autores jóvenes; sólo que este compromiso no está ya vinculado a fórmulas redentoras, como querían algunos de los recogidos por De Luis (y, en cierta medida, el propio antólogo), y su actual pluralidad estética no es susceptible de reducción a un modelo unitario. Un nombre como el de Jorge Riechmann puede ilustrar varios modos —varios modos en un solo poeta: él es la suma de las vertientes que propenden al vértice del compromiso— de esta nueva poesía comprometida, alejada en su base de los temas requeridamente poéticos, con títulos como *Muro con inscripciones* (DVD, 2000) o *La estación vacía* (Germanía, 2000), o incluso posteriores, como *Desandar lo andado* (Hiperión, 2001), si bien la condición fronteriza de sus poemas les hace en ocasiones situarse en la raya, cuando no traspasarla, que separa la poesía de otros géneros literarios. Aunque es de todo punto improcedente pretender conjuntar realidades heterogéneas, hay diversos nombres —Fernando Beltrán, Juan Carlos Suñén...— que escriben movidos por la “intolerabilidad del mundo en su estado actual”, según la afirmación de Riechmann, lo que a éste le lleva a rechazar el ensimismamiento y el esteticismo. En una de las composiciones de *Desandar lo andado*, titulada “No tiene doble fondo”, queda explícita la médula estética para él irrenunciable: “En poesía no se puede ni hablar por hablar, ni hablar por el placer de escucharse a sí mismo”; y enseguida: “en poesía todo se extrema hacia el tú”. Pero si la transitividad desactivada poéticamente era el problema de muchos de los antologados en 1965 por De Luis, el de quienes, como propugna Riechmann, se erigen contra la imperfección de un mundo insoportable en su estado actual es la inexistencia de ese u otro modelo retórico y poético que pueda vincularse a unos temas y un tono protestatarios. La pregunta es si cualquier estética vale para tales contenidos y actitudes. La lectura de *Peaje para el alba* (*Antología 1972-2000*), selección de poemas de Jesús Munárriz efectuada por Ángela Vallvey, evidencia asimismo la importancia de una

poesía donde el compromiso social no acapara panfletariamente todas las esquinas de lo poético, pero sí busca su lugar, junto al amor, la memoria o la definición de España, en la persecución de la *felicidad relativa* del filósofo taoísta Chuang-Tse al que Ángela Vallvey se refiere en el prólogo.

De la misma generación que Munárriz, otros varios poetas han ido dando cuenta de sus respectivas obras, en títulos a menudo recopilatorios que permiten observar, ya en visión panorámica, unas estéticas que, si por un lado han perdido el apresto de la novedad, por otro enseñan sus aspectos en verdad valiosos, en un momento en que ya puede separarse el trigo de la paja. De Pere Gimferrer es la antología *Marea solar, marea lunar* (Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2000), publicación de resultados de la obtención del IX Premio Reina Sofía de ese año, que presenta una amplia muestra de sus poemas en castellano y catalán —la lengua de su poesía a partir de *Els miralls* (1970)—, en este último caso con traducción castellana. De la lectura del volumen se colige la diversidad de sujetos convivientes bajo las distintas superficies textuales. El verbalismo característico del Gimferrer más conocido se repliega, a partir de *L'espai desert* (1977), a los espacios comprimidos donde el amor a la palabra y el amor al amor adquieren una especial tensión expresiva, desplegada años después en *Mascarada* (1996), un ejemplo de pluralismo psíquico irreductible a una caracterización unidireccional. Más joven que él, y acaso también más determinante en la dirección de la poesía joven, es Andrés Sánchez Robayna, uno de los autores que ha cultivado la expresión enjuta y mineral y la retórica invertida a que dio carta de naturaleza entre nosotros José Ángel Valente. Las sucesivas entregas de Robayna, siempre arraigadas en el territorio del despojamiento verbal y la reducción psíquica, no permitían observar una a una el esquema de su progresión, que ahora se manifiesta en *Poemas (1970-1999)* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000). En esta obra reunida, lo primero que se echa de ver es la compatibilización entre la evolución poética, existente desde luego en el curso de tres décadas, y la congruencia de un sistema que estaba ya visible en *Clima*, primera parte de la trilogía que se completa con *Tinta* y con el depurado minimalismo de *La roca*, en el extremo ya de un aislamiento significativo respecto de las correspondencias exteriores. Son, los anteriores, libros que concilian la meditación sobre la escritura con una representación del mundo en que la palabra es, al tiempo, signo y cosa representada, fundida con las presencias recurrentes de su universo poético, semidesértico e insular. El segundo segmento de la trayectoria de Robayna se inicia en 1989 con *Palmas sobre la losa fría*, y continúa con *Fuego blanco* y *Sobre una piedra extrema*, rematados con *Inscripciones* (1999), donde, aunque con respecto a *La roca* se han efectuado mayores concesiones comunicativas, persiste una sensualidad cuárcica, tan lejos de la poesía de la experiencia como lo indica su absoluta desvinculación respecto del temporalismo y de los gajes de la autobiografía.



Entre la turbamulta de libros y poetas, para los que las quijotescas editoriales no parecen contar con criterios de filtración adecuados o severos, es difícil percibir de entre lo que se publica qué merece ser distinguido. En ocasiones se trata de autores con una trayectoria bien surtida, sólo que a duras penas se han asomado al escaparate donde pueden ser tenidos en consideración: es el caso de Jesús Aguado, que ha publicado dos libros, *Los poemas de Vikram Babu* (Hiperión, 2000), un viaje antropológico por tradiciones ajenas a la española, la india en este caso, y *La gorda y otros poemas (Antología)* (Ayuntamiento de Lucena, 2000), la compilación selectiva que permitirá el acceso al poeta por parte de nuevos lectores. Conviene también destacar a Julián Rodríguez, autor de *Nevada* (Renacimiento, 1968), un primer libro que teje vidas ajenas y aun lejanas de personajes a los que une la desmesura de su enajenación, o quizás mejor de su ensimismamiento, abismado en los motivos de la entrega, la fiebre de la belleza, la candidez, la locura. Un texto con irisaciones inaprensibles, en cuanto que el yo poemático aparece y se oculta de continuo, apenas canaliza una emoción que no llega a decirse con explicitud.

La reciente desaparición de autores como Valente, Claudio Rodríguez o, antes, José Agustín Goytisolo, parece indicar un término a la poderosa y ya clásica generación de los cincuenta, estéticamente plural aunque nucleada alrededor de unos cuantos puntos de convergencia de las distintas sensibilidades. Las obras completas de los más importantes van poniendo las cosas en su sitio, luego de algunas bullangas mediáticas y de los prestigios circunstanciales. Poetas como Gil de Biedma, Valente o Claudio Rodríguez parecen ya, inexcusablemente, los nervios de importantes andaduras estéticas de la poesía en la segunda mitad del siglo XX. Otros están viviendo un proceso de revelación o mostración, que abre a nuevos ámbitos y nombres una generación inicialmente demasiado atendida a los poetas de la "escuela de Barcelona". Uno de los más interesantes autores del medio siglo, reconocido a partir de hace unos años, es Antonio Gamoneda, del que se ha editado *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)* (Junta de Castilla y León, 2000), un volumen que recoge poemas de todas sus épocas, e incluye inéditos que pertenecen al ciclo creativo de *Libro del frío*. José Corredor-Matheos, por su parte, ha dado a las prensas *Poesía 1970-1994* (Pamiela, 2000), donde se muestra un poeta de los cincuenta que no puede englobarse en las líneas dominantes de sus coetáneos. Respecto al antes citado Valente, desaparecido en el año 2000, la aventura de *Punto cero* y *Material memoria*, las dos series recopilativas en que ha reunido su obra poética hasta 1992, se han visto ampliadas y, por razón de su muerte, rematadas con *Fragmentos de un libro futuro* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000). El volumen, que ha tenido una inusual acogida, reincide en los temas y el lenguaje de sus obras anteriores, si bien con una mayor versatilidad, acaso por tratarse de *fragmentos* de los que es dudoso que fueran a formar todos parte del mismo libro: de ahí que coexistan la prosa y el verso, los poemas asomados al brocal de su quintaesencia y otros

de cierta narratividad sucesiva. Hay un denominador común, sin embargo, en las diversas composiciones: la idea de la muerte como culminación sacrificial, tal como apunta el sentido de las alusiones socráticas en el poema "El gallo", reproducido al comienzo de estas páginas. En otro momento, al final de un poema sin título, el poeta expresa la disposición a adentrarse en las sombras: "Si ésta fuese la hora / dame la mano, muerte, para entrar contigo / en el dorado reino de las sombras". Un anuncio de la muerte que bien puede poner broche a este artículo.